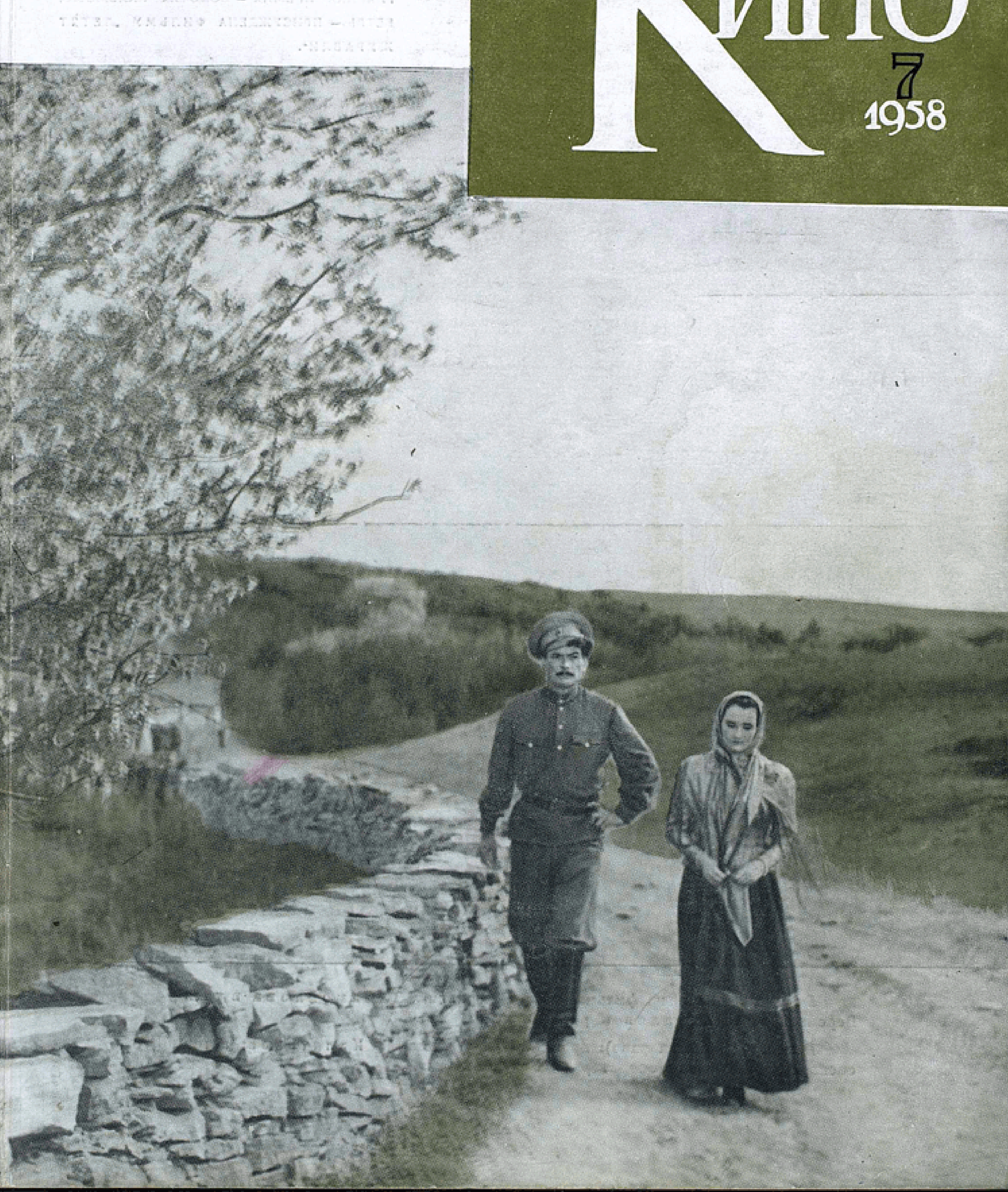
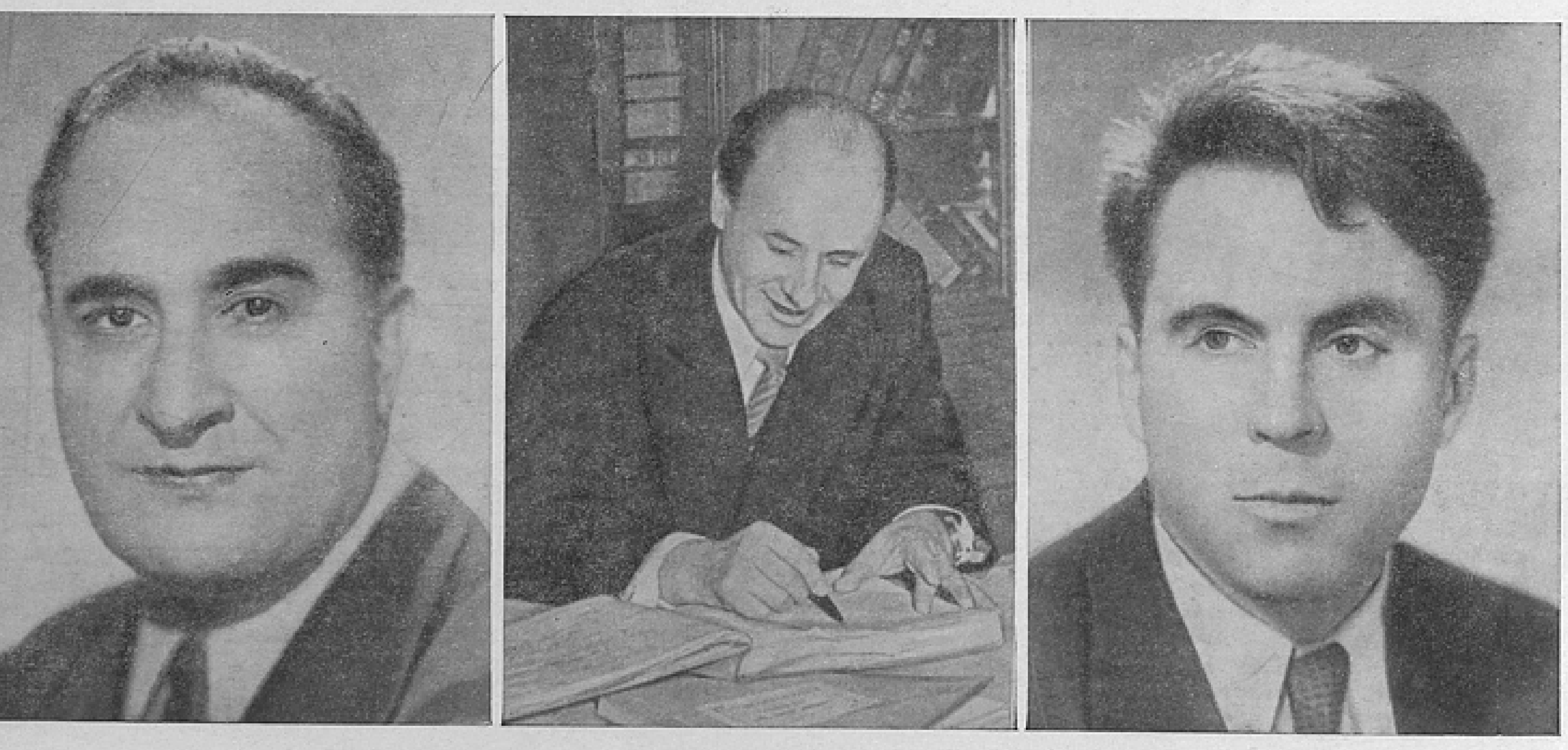
Искусство Кино

7
1958



XI МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ В КАННЕ ЗАКОНЧИЛСЯ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ ПОБЕДОЙ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА: ГЛАВНАЯ ПРЕМИЯ — ЗОЛОТАЯ ПАЛЬМОВАЯ ВЕТВЬ — ПРИСУЖДЕНА ФИЛЬМУ „ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ".



Вверху — кадр из фильма „Летят журавли": Т. Самойлова в роли Вероники и А. Баталов в роли Бориса.

Внизу (слева направо): постановщик фильма М. Калатозов; автор сценария В. Розов; оператор С. Урусевский.

СОДЕРЖАНИЕ

С большим успехом демонстрируется на экранах страны кинотрилогия по роману М. Шолохова «Тихий Дон». На первой странице обложки—кадр из третьей серии фильма «Тихий Дон», поставленного режиссером С. Герасимовым (главный оператор В. Рапопорт).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ОБ ИСПРАВЛЕНИИ ОШИБОК В ОЦЕНКЕ ОПЕР „ВЕЛИКАЯ ДРУЖБА", „БОГДАН ХМЕЛЬНИЦКИЙ" И „ОТ ВСЕГО СЕРДЦА"

Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года

ЦК КПСС отмечает, что постановление ЦК об опере В. Мурадели «Великая дружба» от 10 февраля 1948 года в целом сыграло положительную роль в развитии советского музыкального искусства. В этом постановлении определялись задачи развития музыкального искусства на основе принципов социалистического реализма, подчеркивалось значение связи искусства с жизнью советского народа, с лучшими демократическими традициями музыкальной классики и народного творчества. Справедливо были осуждены формалистические тенденции в музыке, мнимое «новаторство», уводившее искусство от народа и превращавшее его в достояние узкого круга эстетствующих гурманов. Развитие советской музыки в последующие годы подтвердило правильность и своевременность этих указаний партии.

Вместе с тем, оценки творчества отдельных композиторов, данные в этом постановлении, в ряде случаев были бездоказательными и несправедливыми. В опере В. Мурадели «Великая дружба» имелись недостатки, которые заслуживали деловой критики, однако они не давали оснований объявлять оперу приме-

ром формализма в музыке. Талантливые композиторы т.т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в отдельных произведениях которых проявлялись неверные тенденции, были огульно названы представителями антинародного формалистического направления.

В постановлении, вопреки историческим фактам, было допущено в связи с критикой оперы Мурадели искусственное противопоставление одних народов Северного Кавказа другим.

Некоторые неверные оценки в указанном постановлении отражали субъективный подход к отдельным произведениям искусства и творчества со стороны И. В. Сталина.

Субъективный подход И. В. Сталина к оценке отдельных произведений искусства проявился также в односторонней и тенденциозной критике опер К. Данькевича «Богдан Хмельницкий» и Г. Жуковского «От всего сердца» в редакционных статьях газеты «Правда», опубликованных по его указанию в 1951 году. А, как известно, на Сталина в решении и этих вопросов весьма отрицательное влияние оказывали Молотов, Маленков, Берия. Несмотря на то, что в либретто и в музыке оперы «Богдан Хмельницкий» имелись недостатки, неоправданным было утверждение о «крупных идейных пороках» либретто, написанного известными советскими писателями В. Василевской и А. Корнейчуком, а также обвинения композитора К. Данькевича в беспринципности. Несправедливые упреки, содержавшиеся в этой статье, были повторены затем и в ряде других статей и выступлений. В редакционной статье об опере «От всего сердца», наряду с правильными критическими замечаниями о музыке и либретто оперы, также содержались явные преувеличения и односторонность.

ЦК КПСС постановляет:

1. Отметить, что в постановлении ЦК от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба», правильно определившем направление развития советского искусства на пути народности и реализма и содержавшем справедливую критику ошибочных, формалистических тенденций в музыке, — в то же время были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов, что было проявлением отрицательных черт, характерных для периода культа личности.

2. Признать неправильной, односторонней оценку в редакционных статьях газеты «Правда» опер «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Поручить редакции газеты «Правда» (т. Сатюкову) на основе настоящего решения подготовить редакционную статью с всесторонним и глубоким анализом основных вопросов развития советского музыкального искусства.

3. Предложить обкомам, крайкомам и ЦК компартий союзных республик, Министерству культуры СССР провести в творческих союзах, учреждениях искусств необходимую разъяснительную работу в связи с данным постановлением, имея в виду повышение идейно-художественного уровня советского музыкального искусства и дальнейшее сплочение творческой интеллигенции на основе коммунистической идейности и укрепления связи искусства с жизнью народа.

К новым творческим успехам!

Наша родная Коммунистическая партия своим Постановлением «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» воодушевила и окрылила деятелей советской культуры. В эти радостные дни мы испытываем чувство глубокого волнения и бесконечной благодарности Центральному Комитету нашей партии за теплую заботу и чуткое внимание к работникам искусства.

Новый партийный документ имеет огромное значение не только для развития советской музыки, но и для смежных искусств, в частности, для самого массового и народного искусства — кинематографии.

Радуют в последнее время творческие успехи нашего киноискусства. Мы — советские композиторы — считаем своим кровным делом принимать самое горячее участие в создании новых музыкальных фильмов — жизнерадостных и увлекательных, посвященных большим темам современности.

На Постановление ЦК КПСС мы ответим еще большим сплочением наших творческих сил вокруг ленинской партии, созданием глубокоидейных, высокохудожественных произведений о нашей радостной социалистической жизни.

ВАНО МУРАДЕЛИ

Путь народности и реализма

Во всех решениях Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства проявлялась забота о правильном развитии советской литературы и искусства на основе принципов социалистического реализма, утверждалось значение связи искусства с жизнью советского народа.

Основополагающий принцип партийности искусства всегда определяет развитие художественной культуры социалистического общества, призван-

ной служить широким массам трудового народа и участвовать в формировании сознания людей в духе коммунизма.

Новое Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» имеет огромное значение не только для развития музыкального искусства, но и для всех видов искусств. Можно сказать, что Постановление настраивает все «оркестры» литературы и искусства на правильный, верный и жизнеутверждающий тон.

Постановление предостерегает против мнимого «новаторства», уводившего искусство от народа и превращавшего его в достояние узкого круга эстетствующих гурманов. Творить о народе и для народа, глубже знать жизнь сегодняшнего дня и не только отражать ее в произведениях искусства, а делать искусство активным помощником советского народа, строящего коммунизм, — это значит не плестись в хвосте событий, а быть на переднем крае, где решаются новые, еще не решенные проблемы, выдвигаемые условиями коммунистического строительства.

Искусство социалистического реализма призвано художественно осваивать действительность, замечать ростки нового и делать их видимыми для всех, озирать жизнь с высоты задач, решающихся в настоящее время, открывать новые горизонты перед взором людей, чтобы им было видно, куда и почему так стремительно движется наша жизнь.

Постановление ЦК КПСС является новым вкладом в марксистско-ленинскую эстетику, ясно определяет задачи теории, критики и практики искусства. В Постановлении отвергается субъективистский подход к оценке произведений искусства, отвергается односторонняя критика, имевшая место в отношении отдельных произведений.

Новый партийный документ ликвидирует проявления отрицательных черт, которые были характерны для периода культа личности. Постановление ЦК КПСС воодушевляет работников творческого труда на еще более смелые, дерзновенные открытия новых форм для воплощения нового содержания, на создание высокоидейных и художественно ярких произведений.

Главная задача нашего искусства состоит в активной пропаганде политики Советского государства, которая является жизненной основой советского строя. Искусство кино является самым массовым, самым народным искусством, ибо кинофильмы смотрят всюду. Искусство кино обладает самыми могущественными средствами образного отражения действительности в предельно конкретной форме. По широте охвата явлений действительности кино не только не уступает художественной литературе, но и может превзойти ее потому, что оно синтезирует искусства литературы, театра, музыки, живописи, архитектуры, цирка, использует средства выразительности всех видов искусства. Кроме того, кино обладает своими могучими специфическими средствами выразительности. Киноискусство способно отразить целые эпохи жизни народа, исторические события, сложнейшие конфликты, самые драматические и комические ситуации, тончайшие человеческие переживания.

Кино может проникать своим съемочным аппаратом в самую гущу жизни, а затем показывать свои произведения там, где еще не существует театров, концертных залов, художественных выставок. Кино может стать еще более мощным средством коммунистического воспитания, если мы будем создавать свои фильмы, следуя тем принципам народности и жизненной правды, которые с такой ясностью излагаются в партийных документах.

Новый мир рождается у нас на глазах. Достижения науки и техники, промышленности и сельского хозяйства, невиданное жилищное строительство поражают воображение, действительность обгоняет фантазию. Весь мир интересуется сейчас советским человеком, который своим мирным героическим трудом реально и зримо доказывает преимущество социалистической системы над капиталистической.

Все, что делают советские люди, они делают для созидания, а не для разрушения, для мира, а не для войны. Тема борьбы за мир — одна из главных тем сегодняшнего дня. Стремление к миру, идеи мира должны найти более яркое воплощение в наших кинофильмах. Это самые гуманистические, самые благородные идеи человечества.

Советское киноискусство, развивающееся на марксистско-ленинских принципах, еще активнее должно бороться против угрозы новой разрушительной войны, бороться за ядерное разоружение, объединять умы и сердца людей всех стран мира вокруг дружбы народов, их взаимного уважения и мирного сотрудничества.

Мы считаем своей священной обязанностью воплощать на экране в правдивых художественных образах великие идеи современности, под знаком которых движется вперед жизнь нашего любимого социалистического отечества.

Гр. АЛЕКСАНДРОВ

Следуя ленинским принципам

Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года — программный документ для деятелей советской культуры, в частности работников кино. Партия учит нас неуклонно следовать ленинским принципам в оценке произведений искусства, внимательно, чутко подходить к творчеству художников. Мы, кинематографисты, должны добиваться того, чтобы в наших общественных организациях важнейшие творческие вопросы широко обсуждались, чтобы критика была вдохновляющей, принципиальной, вызывающей в товарище по искусству желание творить на благо народа.

В Постановлении Центрального Комитета партии мы видим новое замечательное проявление мудрой, отеческой заботы о развитии нашего любимого искусства.

Новый партийный документ вдохновляет нас на решение новых творческих задач, выдвигаемых перед нами жизнью. Каждому ясно, что борьба за народность искусства и реализм на основе принципиальной, глубокой критики и самокритики даст превосходные плоды. Народное, реалистическое искусство, оплодотворенное талантом и мастерством, близко и дорого советским людям.

Не псевдоноваторство, не формалистические тенденции, не создание произведений, рассчитанных на узкий круг зрителей, а глубоко правдивое изображение живой действительности, яркое, эмоциональное воплощение образа нашего замечательного современника — вот что всегда приносило и будет приносить успех нашему искусству во всем мире.

Т. СЫТИНА

За товарищескую, принципиальную, партийную критику

Вчитайтесь в строки Постановления Центрального Комитета партии от 28 мая, и перед вами предстанет огромный смысл этого документа. Вам станет ясно, что это Постановление является новым шагом в развитии великих и благородных идей XX съезда КПСС. Ленинская партия продолжает с большевистской последовательностью и принципиальностью свой курс, свою линию, смысл которой — борьба за народность искусства, за связь искусства с жизнью и непрестанная забота о сохранении талантов.

Отброшены несправедливые оценки, осужден субъективизм в отношении к тому или иному явлению искусства. Так же как партия ликвидировала нарушения революционной законности, порожденные культом личности Сталина, так она сказала свое ясное, точное слово и в связи с нарушением объективных оценок в художественном творчестве, в связи с наклеиванием ярлычков тому или иному деятелю искусств. Таким образом, истинные положения о народности музыки очищены от лишних, мешавших не только композиторам, но и всем нам наслоений.

Да, этот документ живо касается не только Шостаковича и Хачатуряна, Прокофьева и Мясковского, Попова и Мурадели, но и всех нас. Кстати, о композиторах, упомянутых в Постановлении: их работы в области кине-

матографа отмечены настоящими и непреходящими успехами, они народны, доступны, ничего общего не имеют с абстрактным и выхолощенным модернизмом. Вспомните музыку Шостаковича во «Встречном», в «Молодой гвардии», во многих и многих других выдающихся произведениях советского кинематографа, вспомните музыку Гавриила Попова в «Чапаеве», Арама Хачатуряна в «Адмирале Ушакове»...

Есть и другая сторона этого Постановления, которую всем нам, работникам литературы и искусства, хочется подчеркнуть и которую нельзя не приветствовать всей душой.

Очернительство, неумение видеть положительное, позитивное — вредно, и произведения, авторы которых видят в нашей жизни одно лишь негативное, справедливо вызывают критику. Но ведь очернительство вредно в оценке не только жизненных явлений, но и произведений искусства! Разве мало еще у нас сохранилось в литературе, да и в кинематографе, критиков, предпочитающих оглоблю перу? Разве уже перевелись случаи, когда из-за отдельных недостатков дезавуируется произведение в целом, когда разбор действительных ошибок в том или ином произведении подменяется полным отрицанием его позитивных сторон?

Увы, иные деятели искусства своими сугубо личными, пристрастными оценками помогают сему. Иные критики типа «раззудись, рука!» с удовольствием искусственно раздувают отдельные недостатки в целом талантливого и полезного произведения, нанося художникам серьезные душевные травмы. Думается, таким товарищам следует особенно вчитаться в строки Постановления Центрального Комитета...

АЛЕКСАНДР ШТЕЙН

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ХУДОЖНИКА

Время предъявляет свой счет художнику. Трудно найти в прошлом другую эпоху, которая могла бы сравниться с нашей современностью по масштабам художественных задач, выдвигаемых ею перед литературой и искусством. Весна человеческого общества, начало подлинной его истории требует великих творческих открытий и в области художественной культуры, требует необычайной зоркости взгляда и зрелости мысли от каждого, кто своим талантом и мастерством утвердил за собой право быть деятелем искусства.

Соизмеряя с требованиями времени все сделанное в советском киноискусстве за последние годы, мы видим, что нам надо двигаться вперед гораздо быстрее и решительнее. Еще далеко не полностью используется могучая сила самого массового из искусств в борьбе за коммунизм, за счастливый завтрашний день человечества.

Ясное сознание того, что советское киноискусство в большом долгу перед современностью, отнюдь не мешает, однако, по достоинству оценить его новые крупные творческие достижения. Можно с полным основанием сказать, что процесс развития этого искусства, не прерывавшийся на протяжении четырех десятилетий, в последнее время заметно ускорился. Дело не только в количественном скачке, который привел к творческой активизации всех киностудий страны, но и в появлении многих новых произведений, радующих значительностью тем, богатством красок, смелостью художественных поисков и решений.

Идейное и эстетическое значение лучших фильмов, созданных за последние годы, является наглядным подтверждением плодотворности метода социалистического реализма.

Правдиво изображая действительность в ее революционном развитии, советские киномастера постоянно расширяют палитру художественных средств кинематографии. Как отмечалось в приветствии Центрального Комитета КПСС Второму съезду советских писателей, «социалистический реализм дает возможность проявления широкой творческой инициативы, выбора разнообразных форм и стилей в соответствии с индивидуальными склонностями и вкусами писателя». Это верно не только для литературы, но и для любой области художественного творчества. В частности, творческий опыт кинематографии показывает, что широта диапазона художественных поисков, многообразие форм и стилистических особенностей являются характерными чертами растущего социалистического искусства.

Вспомним три серии «Тихого Дона» и «Летят журавли», «Настасью Филипповну» (первую часть фильма «Идиот») и две серии «Хождения по мукам», «Коммунист» и «Рассказы о Ленине», «Высоту» и «Дом, в котором я живу», «Сорок первый» и «Дон-Кихот», «Последний из Сабудара» и «Авиценну»... Этот беглый перечень интересных и очень разных фильмов последнего времени не оставляет камня на камне от заведомо лживых утверждений пропагандистов буржуазной эстетики о том, что метод социалистического реализма якобы «нивелирует» творческую индивидуальность художника. Вся

творческая практика советского киноискусства опровергает эти утверждения. Единство мировоззрения советских художников, которые, следуя зову сердца и разума, посвятили свое творчество великому делу коммунистического переустройства мира, их верность методу, плодотворность которого подтверждена всем ходом развития искусства, разумеется, не только не могли помешать, но, наоборот, самым активным образом способствуют раскрытию индивидуальности каждого художника, проявлению его новаторской инициативы, расцвету его таланта.

Мы назвали только несколько картин из большого числа новых произведений советского киноискусства, с интересом встреченных миллионами зрителей. Некоторые из них с триумфальным успехом идут и за пределами нашей страны. Часть этих фильмов вызывает споры, имеет своих «сторонников» и «противников». Все это в порядке вещей. Было бы наивно и нелепо объявлять любой из этих фильмов неким эталоном, ибо искусство вообще не терпит эталонов. Было бы неразумно считать, что шумный успех того или иного фильма дает право критике закрыть глаза на его частные просчеты и недостатки. Но, если вдумчиво, по-серьезному осмыслить все действительно интересное и значительное, что появилось на экране за сравнительно короткий срок, нельзя не прийти к выводу, что наше киноискусство вступило в полосу нового подъема.

Тем более досадны все еще довольно частые случаи, когда на экраны выходят посредственные, бесцветные фильмы, в которых большая правда жизни подменена бледным «бытоподобием», ремесленные поделки, где отсутствуют яркая мысль и горячее чувство.

В нашей печати были уже подвергнуты критике сентиментальные мелодрамы «Моя дочь» и «Неповторимая весна», погружающие зрителя в затхлую атмосферу мелких семейных неурядиц. Но по сей день не прекращается «косяк» мещанских по своей сути сценариев и фильмов, каждый из которых представляет натуралистический пейзаж маленьких бытовых дрязг. Духовный облик наших современников в таких произведениях предстает в обедненном виде, а мелочь житейских пустяков заслоняет истинные черты времени.

Некоторые кинодраматурги и режиссеры воспринимают критику «мелкомыслия» в кино как некий протест против камерного искусства, против сюжета, трактующего темы любви или семьи. Напрасно! Дело не в камерности сюжета (которая сама по себе не может вызывать возражений), а в узости, мелкотравчатости художественного мышления, в обывательской ограниченности, которая пагубна для искусства. В истории любви или семьи может быть раскрыт целый мир новых человеческих чувств и отношений, как это было сделано, например, в фильме «Большая семья». Речь идет вовсе не об отказе от изображения личного, интимного, тем более что в обиходе нашего общества понятие «личного» приобрело очень широкий характер: оно включает не только семейный быт, но и в первую очередь созидательный труд, который стал неотъемлемой частью личной жизни советского человека. Да и так называемый семейный быт, если правильно на него взглянуть, тоже является сферой проявления политических взглядов, мировоззрения, морально-этических принципов. Причиной многих неудач является вовсе не обращение к бытовой теме, а то, что авторы фильмов избирают предметом изображения (причем отнюдь не сатирического) мелкие чувства, тусклые характеры, банальные конфликты. Отрываясь от реальной жизни, не ощущая красоты нового в нашей действительности, они превращаются в тех самых поставщиков мещанских «жестоких романсов», к которым с гневным сарказмом обращался когда-то Маяковский:

Как вы смеете называться поэтом
И, серенький, чирикать, как перепел!..

Обывательским душком — невесть откуда взявшимся в нашем киноискусстве — потянуло от некоторых новых кинокомедий. Под маркой комедии вышла, например, пустая и скучная картина «К Черному морю», рисующая злоключения чудаковатых влюбленных по дороге на курорт. Серьезными недостатками страдают картины «Жених с того света» и «Шофер поневоле»... У этих фильмов много общего: в каждом из них

персонажи едут в отпуск, в каждом сюжет строится на шаблонной фарсовой путанице, в каждом отсутствие большого жизненного содержания, подлинной комедийности постановщики тщетно пытаются возместить дешевым «комикованием». Жаль, что даровитые комедиографы и режиссеры, участвовавшие в создании этих картин, нетребовательно отнеслись к своим работам. Подобные суррогаты, конечно, никак не могут заменить веселую, острую, содержательную комедию, которую так любит и ценит зритель.

Вряд ли кого-нибудь могут увлечь и такие произведения, как фильм «Улица полна неожиданностей», представляющий помесь комедии и детектива, но не смешной и не драматичный, надуманный от начала до конца. С умилением изображаемый авторами обывательско-канареечный мирок полностью лишен живых черт советского быта а характеры населяющих его персонажей предельно примитивны. Не лучше и нищий по своим художественным качествам детективный фильм «Дело пестрых», в котором смакуется всяческая уголовщина.

Подобные фильмы находятся за пределами большого искусства, так как авторы их приносят в жертву ложно понятым законам жанра и жизненную достоверность сюжета и реалистическую полноценность характеров. Но мнимая «фабульная занимательность» не спасает их от провала — взыскательный зритель не принимает слабых, ремесленных произведений, каким бы жанровым ярлычком они ни прикрывались.

Не следует утешаться тем, что такие произведения все же находят свою аудиторию. Мы не можем допускать, чтобы они портили вкус части зрителей. Надо воспитывать вкусы молодежи, развивать ее эстетические взгляды в верном направлении, а это значит — решительно преградить путь на экраны низкопробным, антихудожественным произведениям.

Критикуя такие фильмы, как «Моя дочь» или «Жених с того света», «Шофер поневоле» или «Дело пестрых» за их идейную скудость и бесцветность, мы не вправе умалчивать и о некоторых положительных элементах, имеющихся в любой из этих картин. Часто бывает, что общая негативная оценка фильма как бы зачеркивает удачи отдельных участников творческого коллектива, те или иные интересные находки кинодраматурга или режиссера, оператора или актеров, художника или звукооператора. Это несправедливо и в принципе неверно. Долг нашей кинокритики состоит в том, чтобы вдумчиво, детально, всесторонне проанализировать каждую новую картину, не допуская ни беспринципного либерализма, ни «зубодробительных» огульных оценок.

Появление ряда слабых, примитивных фильмов свидетельствует о недостаточной взыскательности творческих работников и художественных советов студий к качеству произведений, рассчитанных на многомиллионную аудиторию. Такое снижение требовательности особенно недопустимо в то время, когда наше киноискусство набирает силы для нового качественного сдвига, для нового рывка вперед. Мы обязаны добиться, чтобы главное место в кинорепертуаре заняли художественно полноценные фильмы о том новом, что характерно для сегодняшнего этапа развития нашей страны, яркие произведения о наших современниках, строителях коммунизма.

1957 и 1958 годы стали периодом стремительного роста советской кинематографии. Создано множество значительных по своим темам и художественным решениям произведений киноискусства и кинопублицистики. Выдвинулись и хорошо проявили себя в первых самостоятельных работах молодые творческие кадры. На полную мощность работают киностудии почти во всех союзных республиках, добиваясь новых и новых успехов в развитии нашего многонационального киноискусства.

Творческие достижения советских киномастеров являются результатом тех небывало благоприятных условий для развития художественного творчества, которые созданы в нашей стране. Важнейшей предпосылкой и источником этих успехов является то, что искусством в нашей стране руководит Коммунистическая партия, которая направляет творчество деятелей кино к самым высоким и благородным целям, вдохновляет их на новаторские поиски, постоянно заботится об их творческом росте.

Ставя перед собой вопрос, кому мы обязаны таким громадным подъемом киноискусства, С. Эйзенштейн в своей статье «Самое важное из искусств» писал:

«...Больше всего советское кино обязано этим тому, кто и самое дело нашего пролетариата неуклонно движет вперед, к социалистическим победам:

— Нашей Коммунистической партии.

Нашему большевистскому ЦК, постоянным вниманием и руководством воодушевляющему и ведущему наше кино и непосредственно руководящему делом киностроительства в нашей стране».

Огромное значение для развития советской художественной культуры имели постановления Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства, принятые в 1946—1948 годах. Эти постановления, основанные на ленинских принципах партийности и народности художественного творчества, помогли нашему искусству утвердиться на верных позициях. Они были направлены против аполитичности и безыдейности, формалистских тенденций, отрыва художественного творчества от жизни, ориентировали советских литераторов и художников на создание образцов подлинно народного, реалистического искусства.

Опубликованное недавно Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» представляет собой новое проявление заботы партии об искусстве. В новом важном партийном документе отмечается большая положительная роль Постановления ЦК об опере В. Мурадели «Великая дружба» от 10 февраля 1948 года и вместе с тем указывается, что оценки творчества некоторых композиторов, данные в этом Постановлении, были бездоказательными и несправедливыми, отражали субъективный подход к отдельным произведениям искусства со стороны И. В. Сталина. Исправление этих ошибок, в которых проявились отрицательные черты, характерные для периода культа личности, показывает, какое внимание уделяет партия глубокой, принципиальной и объективной оценке явлений искусства. Советские кинематографисты, единодушно одобряя новый партийный документ, заявляют в своих выступлениях, что они ответят на великую заботу партии новыми творческими успехами, еще более энергичной борьбой за повышение идейно-художественного уровня нашего искусства.

Деятели советского киноискусства тесно сплочены вокруг Коммунистической партии, которая повседневно оказывает им неоценимую поддержку. Дело партии, дело народа является их кровным делом.

Партийность в искусстве определяется мировоззрением художника, его идейной позицией. Мастера советского киноискусства — независимо от того, являются ли они членами партии или беспартийными, — видят смысл и цель своего творчества в служении делу коммунизма. Именно поэтому каждое большое произведение нашего искусства согрето пламенем высоких чувств, проникнуто мыслью и темпераментом художника-гражданина, который всю страсть души своей отдает борьбе за счастье человека.

Правдивое, глубоко партийное и честное искусство социалистического реализма требует от художника умения проникнуть в самую суть жизненных явлений, отделить главное от второстепенного, страстно выразить свое, авторское отношение к людям и событиям в художественных образах такой силы, чтобы они встретили горячий отклик в душе читателя или зрителя.

Новаторское по своей сущности, это искусство является преемником и продолжателем лучших традиций художественной культуры, созданной гением человека на протяжении веков.

Могучая сила искусства социалистического реализма — в его неразрывной связи с жизнью. Жизнь в ее революционном развитии движет это искусство, является для него источником тем, сюжетов, образов. В свою очередь социалистическое искусство активно воздействует на жизнь, отдает всю свою мощь делу строительства нового мира.

В эпоху, когда социализм стал мировой системой, это новое искусство стало важным и действенным фактором в духовной жизни народов. Оно является острым оружием в идеологической схватке двух систем — мира социализма, которому принадлежит будущее, и мира дряхлеющего капитализма, который в тщетной ярости цепляется за свое место на исторической арене.

В истории человечества вторая половина пятидесятых годов нашего века займет особое место. Это пора грандиозных успехов экономики и культуры Советского Союза. Это годы, когда советские искусственные спутники Земли проложили людям нашей планеты путь в космические пространства, и самое слово «спутник», ставшее международным, превратилось в символ превосходства советской науки и техники. Это годы дальнейшего сплочения стран социализма, связанных братской дружбой и общностью великой цели. Это время упорной борьбы миллионов простых людей всего мира против попыток империалистических сил развязать войну, угрожающую неисчислимыми разрушениями и бедствиями. Это пора, когда на наших глазах разваливается ветхая колониальная система, и один за другим ранее угнетенные народы, стряхнув вековое ярмо, поднимаются к новой жизни.

Может ли наше искусство стоять в стороне от этих титанических процессов? Можно ли в такое время разменивать художественное творчество на мелочи, на бездумные пустяки? Ответ на эти вопросы самоочевиден. Любой честный, мыслящий художник видит свой творческий и гражданский долг в том, чтобы в полную меру его сил помогать средствами искусства утверждению новых, передовых жизненных начал.

Это не значит, разумеется, что каждое произведение должно изображать явления мирового или космического масштаба. Суть дела вовсе не в монументальности жанра (хотя, кстати сказать, жаль, что поток бытовых мелодрам несколько потеснил в нашем киноискусстве эпические произведения). Один из советских киномастеров верно заметил, что «не обязательно, чтобы Спутник был показан в фильме, но мысль о Спутнике не должна покидать сознание режиссера во время любой постановки»... Да, пускай это будет самый скромный по масштабам фильм о самых заурядных, небольших, будничных событиях... Но, если у художника есть верное ощущение времени, отсвет великой эпохи непременно озарит образы создаваемого им фильма... Его не может оставить «мысль о Спутнике», мысль о гигантском соревновании двух миров, об идеологической битве между системой социализма и системой капитализма, мысль о роли, которую сыграет его произведение в этой борьбе.

На одном из творческих совещаний кинематографистов в Праге были приведены цифры, наглядно свидетельствующие о росте кинопроизводства социалистических стран. Тем не менее количественное превосходство пока остается на стороне буржуазной кинематографии: капиталистические кинокомпании выпускают около 2000 фильмов в год, а киностудии социалистических стран немно́гим более 200.

Правда, в числе кинокартин, выходящих в капиталистических странах, изредка попадаются произведения прогрессивных художников, с большим трудом пробивающих себе путь к экрану сквозь цензурные и «коммерческие» рогатки. Но такие фильмы, содержащие крупицы правды о капиталистическом образе жизни, исчисляются единицами. Вместе с тем сотни фильмов посвящены безудержному восхвалению этого образа жизни. Изо дня в день эти картины одурманивают зрителей пропагандой волчьих законов буржуазной морали. Немалая часть таких фильмов наполнена клеветой на социализм, на Советский Союз и страны народной демократии, рисует в извращенном виде жизнь этих стран.

Нетрудно понять, с каким интересом встречают зрители всех континентов произведения киноискусства социалистических стран. Рядовые люди капиталистического мира ищут в этих фильмах ответа на волнующие их вопросы, хотят узнать правду о социалистическом строе, увидеть и понять характерные черты нового общества, где нет эксплуатации человека человеком.

Как же велико в таких условиях моральное, политическое и эстетическое значение каждого из двухсот фильмов, создаваемых в странах социализма! Как важно, чтобы этот фильм не оказался пустышкой, которая обманула бы надежды и ожидания зрителей!

Мы обязаны рассказать языком киноискусства о великих преимуществах социалистического строя, нашего, советского образа жизни, нашей морали. Мы должны правдиво и ярко показать на экране сегодняшний день нашей страны, те глубокие перемены в быту и сознании людей, которые принесла эпоха социализма.

Нет надобности приукрашивать социалистическую действительность — она в этом не нуждается. Художественно воплотить ее замечательные черты, отразить красоту новых человеческих отношений можно лишь средствами большого, реалистического искусства, которому органически чужда слащавость «бесконфликтной» драматургии. Только в остром драматическом конфликте могут быть раскрыты характер нашего современника, строителя коммунизма, все богатство его чувств, интеллекта и волевых качеств. Верно отобразить процесс развития — это значит показать победу нового над пережитками прошлого, победу, которая нередко бывает результатом трудной борьбы. И совершенно ясно, что к грубейшему искажению жизненной правды приводит неумение художника увидеть эти закономерности развития, натуралистическое копание в мусорных кучах, на задворках жизни.

Примитивный и однобокий фильм, не дающий живого ощущения атмосферы великой стройки коммунизма, вызывает законную досаду у советского зрителя. Что же касается зрителей зарубежных стран, такой фильм дезориентирует их и мешает им составить себе ясное представление о природе социалистического общества. Вот почему идейная и художественная полноценность к а ж д о г о нового фильма о нашей современности имеет первостепенное значение.

Каждый талантливый и правдивый фильм, дающий верный образ социалистической действительности, является ударом по силам мракобесия и зла. Таких фильмов должно появляться больше и больше. Вместе с тем нельзя не пожалеть, что киномастера стран социалистического лагеря еще мало делают для сатирического обличения капиталистических порядков, нравов буржуазного общества, в частности для раскрытия звериного облика современного колониализма... Разве все это не может послужить материалом для волнующих кинематографических драм, трагедий, сатирических памфлетов?

Чем ближе надвигаются сроки окончательного крушения капиталистической системы, предопределенные законами развития человеческого общества, тем упорнее буржуазные пропагандисты распространяют мифы о мнимой «незыблемости» и «вечности» эксплуататорского режима. В последнее время ими пущена в обращение столь же наивная, сколь циничная легенда о «народном капитализме». Большое искусство наших дней обязано, основываясь на материале живой действительности, раскрывать иллюзорность этих мифов!

В неприглядной роли фактических адвокатов капитализма предстают современные ревизионисты, замазывающие классовые противоречия в буржуазном обществе и сеющие иллюзии о возможности некой «социалистической эволюции» капиталистического строя. Эти в корне ложные «идеи», противоречащие основам марксистско-ленинской теории, рушатся, как карточный домик, при столкновении с реальными фактами. Передовое киноискусство наших дней, несомненно, может и должно помочь разоблачению несостоятельности гнилых ревизионистских «концепций» путем создания художественных и публицистических произведений, раскрывающих истинный характер судеб людей, классов, народов в современном капиталистическом мире. Это одна из многих важных творческих задач, которые не могут не привлечь внимания мыслящего и талантливого художника, чье искусство органически связано с современностью.

Все возрастающая активность передового искусства в идеологической схватке между социализмом и капитализмом объясняет тот факт, что буржуазные «теоретики» в последнее время с особенной яростью атакуют идейно-эстетические основы советского киноискусства. Смешными и жалкими выглядят их попытки принизить достижения этого искусства, доказать, что метод социалистического реализма отжил свой век или вообще никогда не существовал, извратить сущность творческого метода, овладевая которым советские киномастера создали и создают художественные ценности непреходящего значения.

Трудную задачу взяли на себя ниспровергатели социалистического реализма, провозглашая «несуществующим» или «маловажным» то, что растет и побеждает, становится главным фактором развития современной художественной культуры! Фильмы демонстрируются на экранах, и «каждый, имеющий очи,— видит». Нет необходимости перечислять достижения советского киноискусства от «Броненосца «Потемкина», при-

знанного авторитетным международным жюри в Брюсселе лучшим фильмом всех времен, до новых произведений наших киномастеров, по праву занимающих первые места на мировых смотрах кинематографии.

Ни один буржуазный киновед не осмелится теперь отрицать ведущую роль, которую сыграли в развитии экранного искусства классики советской кинематографии Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко. А ведь именно они лучшими своими произведениями закладывали основы киноискусства социалистического реализма. Именно они субъективно и объективно утверждали своим искусством жизненную силу, необычайную широту и действенность избранного ими творческого метода, сочетая высокую правдивость с философской глубиной, с новым, революционным, коммунистическим ви́дением мира. Отдельные неудачи этих гениальных художников были связаны с трудностью решения новых, гигантских творческих задач. Само собой разумеется, что эти частные ошибки, которые успешно преодолевались великими киномастерами-новаторами, ни в малейшей мере не дискредитируют тот творческий метод, овладение которым было программой их деятельности. Утверждая и развивая этот метод, преодолевая любые отступления от принципов социалистического реализма, с неизбежностью ведущие к неудачам, создавая величественные произведения киноискусства социалистической эпохи, Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин и другие выдающиеся советские киномастера совершили творческий подвиг, значение которого трудно переоценить. В масштабах киноискусства он равен подвигу великих мастеров Возрождения, чьи полотна, поражающие щедростью мыслей и красок, открыли новый блистательный период в истории живописи.

Не будучи в состоянии оспаривать громадное значение творчества ведущих советских киномастеров для развития мирового киноискусства, буржуазные теоретики и историки кино (как, например, французский киновед Ажель в его книге «Эстетика кино») прибегают к различным ухищрениям, чтобы представить новаторский вклад Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Вертова лишь как открытие новых формальных приемов, замалчивая или оставляя в тени то главное и основное, что составляло сердцевину искусства этих гениальных художников: новое, революционное содержание, для выражения которого они находили новые художественные средства. Такие попытки выхолостить творчество великих мастеров социалистического киноискусства, свести его к чисто формальному новаторству, затушевать его идейный смысл преследуют, конечно, вполне определенную цель: сделать их вечно живое творческое наследие менее «опасным» для буржуазного мира и его искусства. Но ясна также полная бесплодность подобных попыток, ибо форма и содержание в творениях классиков советского киноискусства находятся в нерасторжимом единстве.

Верное принципам социалистического реализма, киноискусство нашей страны и в тридцатых годах, и в суровые военные годы, и в послевоенный период создавало произведения, проникнутые пафосом утверждения коммунистических идей. Окидывая мысленным взглядом любой из этих периодов, можно вспомнить и более и менее удачные произведения — никогда, ни в одну эпоху искусство не представляло ряд равновеликих вершин. Но многие и многие из фильмов, созданных за все четыре десятилетия существования советского кино, выдержали испытание временем, и если устарела их техника, то не стареет высокий строй чувств и мыслей, выраженных в них художниками. Все эти картины, вместе взятые, свидетельствуют о необычайной широте возможностей, которые открывает перед художником метод социалистического реализма, о жизненной силе этого метода, который отнюдь не представляет собой нечто застывшее, раз навсегда данное, а непрерывно развивается, обогащается, совершенствуется.

Буржуазные критики основ социалистического реализма терпят крах не только из-за полной теоретической несостоятельности их доводов, но и потому что эти доводы опровергаются творческим опытом, самой практикой искусства. Чаще всего их позиция определяется пропагандистской тенденциозностью, нежеланием считаться с фактами, иногда —превратным пониманием принципов социалистического реализма. Почтенный британский киновед Мэнвелл, например, в одной из своих книг выступает с нападками на эти принципы, возможно, по неосведомленности сводя их к сумме неких

ограничений для художника. Но в той же книге Мэнвелл приводит список фильмов, которые он относит к числу шедевров мирового киноискусства. В этот список входит множество советских кинокартин, появившихся на протяжении каждого из последних десятилетий — произведений, самых различных по жанрам и стилистическим особенностям, по характеру драматургии, режиссуры, актерского исполнения, схожих только в том, что все они созданы художниками, овладевающими методом социалистического реализма. Что же после этого остается от утверждений, что такой творческий метод якобы «сковывает» художника, ограничивает его возможности?

Список, приводимый Мэнвеллом,— хочет этого автор или не хочет— является красноречивым признанием силы и плодотворности метода социалистического реализма.

В наши дни новое, социалистическое киноискусство стало могучей силой.

Именно поэтому так ожесточенно атакуют его идеологи буржуазии, защитники капиталистического строя, его моральных и эстетических канонов. В последнее время к хору этих противников социалистической культуры присоединили свои голоса ревизионисты различного толка— люди, именующие себя марксистами, а на деле порвавшие с основами марксистско-ленинской эстетики. Повторяя излюбленные тезисы апологетов буржуазного искусства, некоторые югославские и польские литераторы выступают с нападками на принципы партийности и идейности искусства, на метод социалистического реализма, на реалистические принципы художественного творчества вообще. «Под влиянием нашей и иностранной современной литературы, как и дискуссий, которые мы ведем, некоторые наши реалисты все же начинают осознавать или, не осознавая, подсознательно приходят к ощущению недостаточности своего литературного кредо,— заявляет, например, югославский литератор Оскар Давичо.— Нащупывая, они вступают в недавно для них еще «необъяснимые области иррационального», «которое не существует»... Не только изменение общего познания, чувства, но и изменения в самой реальности требуют того, чтобы литературный метод реализма был причислен туда, где ему место, — в историю»...

Более или менее откровенно ревизионисты проповедуют идейный нигилизм в художественном творчестве, анархоиндивидуалистическую «свободу» художника от всяких обязательств по отношению к своему народу, цинично-наплевательское отношение к великим целям той борьбы, которую ведут народные массы. Более или менее явно они приходят к оправданию безыдейности или прямой реакционности искусства, формалистических выкрутасов — всего того, что уводит искусство с передовых позиций общенародной борьбы за коммунизм.

Такие тенденции отчетливо проявились в выступлениях отдельных писателей и искусствоведов Польши. После того как литературоведы Я. Котт, К. Теплиц и некоторые их коллеги выступили с речами и статьями, в которых, не брезгуя никакими средствами, стремились опорочить метод социалистического реализма,— по их стопам двинулись кое-какие кинематографисты и кинокритики, подхватившие ревизионистские лозунги. Отречение от социалистического реализма стало «модой» в тех кругах польской художественной интеллигенции, которые, по всей видимости, оторваны от жизни и борьбы своего народа. Некоторые польские кинодеятели сочли возможным выступить с нападками на искусство социалистического реализма в буржуазных органах печати. Так, известный кинокритик Ежи Плажевский опубликовал недавно во французском журнале «Кайе дю синема» серию статей, где с удовлетворением перечисляет имена молодых польских кинематографистов, которые, по его словам, «порвали» с методом социалистического реализма. Правда, по заверению Е. Плажевского, этот «разрыв» не означает их «отхода от социализма». Но отречение от метода, который стал основой творческих успехов нового, революционного искусства, критик считает закономерным, поскольку принципы социалистического реализма кажутся ему «туманными и абстрактными».

Что же, однако, туманного или абстрактного нашел Е. Плажевский в требованиях, чтобы искусство было правдивым и честным, чтобы оно верно отображало жизнь в ее исторической конкретности, ее движении, ее революционном развитии? Что не нравится автору в искусстве социалистического реализма — верность жизненной правде или

одухотворенность идеями социализма, в свете которых только и можно понять сложные явления действительности, процесс ее развития? На эти вопросы статьи польского критика не дают ответа.

Ревизионистские взгляды в области эстетики оказали отрицательное воздействие на творческую практику польского кино, привели к появлению ряда фильмов, искажающих правду жизни и носящих явные следы влияния буржуазной идеологии (таких, например, как уныло-пессимистический, упадочный фильм «Петля»). В противовес этому лучшая часть польских кинематографистов заявляет о своей верности реалистическим принципам и глубокой преданности идеям социализма. Следует надеяться, что талантливые киномастера Польши сумеют всем своим творчеством дать отпор атакам воинствующих ревизионистов и утвердиться на позициях подлинно народного, реалистического искусства.

Отрадной чертой современного этапа развития культуры является идейный и художественный рост киноискусства стран социалистического лагеря. Еще десять-пятнадцать лет назад только кинематографисты Советского Союза своими произведениями несли миру высокую правду идей социализма. Сейчас на мировых экранах появляются фильмы, созданные мастерами великого Китая, Чехословакии, Германской Демократической Республики, Болгарии и других стран, идущих по социалистическому пути.

Очень важен и плодотворен дружеский обмен опытом между кинематографистами этих стран, очень полезны для развития современного искусства их встречи, позволяющие совместно обсудить актуальные творческие вопросы. Само собой разумеется, что большое значение имеют также дружеские контакты со всеми честными художниками капиталистических государств, помогающие творческим работникам разных стран лучше узнать друг друга и совместно добиваться того, чтобы искусство служило целям мира и прогресса.

Положительную роль сыграла, в частности, первая творческая конференция работников кинематографии социалистических стран, состоявшаяся в декабре 1957 года в Праге. Надо надеяться, что интересной и содержательной будет вторая такая же встреча, которая предстоит в конце этого года в Бухаресте.

Одним из важных качеств деятелей социалистической кинематографии разных стран — при всех различиях языка, национальной формы и стилистических черт их искусства— является свойственное им высокое чувство ответственности за то влияние, какое оказывает художественное творчество на умы и чувства современников.

Это чувство ответственности перед своим временем и народом присуще также советским киномастерам старого и молодого поколений. Вот почему они стремятся повысить взыскательность к самим себе, к своим товарищам по искусству. Они отдают себе отчет в том, что любые идейные просчеты и художественные неудачи, любые отклонения от принципов марксистско-ленинской эстетики в теории и творческой практике уменьшают действенную силу такого могучего, массового искусства, как кинематография.

В статье тов. Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» говорится:

«В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной, и в этой борьбе не может быть нейтральных.

Развитие литературы и искусства происходит в условиях идейной борьбы против влияния чуждой нам буржуазной культуры, против отживших представлений и взглядов, во имя утверждения нашей коммунистической идеологии...

Надо трезво смотреть на вещи, отдавать себе отчет в том, что враги существуют и они пытаются использовать идеологический фронт для ослабления сил социализма. В этой обстановке наше идейное оружие должно быть в исправности и действовать безотказно».

Каждый кинодраматург, режиссер, оператор, артист, художник, работая над новым фильмом, обязан, не щадя своих сил, добиваться наивысшего идейного и художественного результата, помня о главном — о том, что наше искусство служит делу коммунизма. Каковы бы ни были масштабы этого фильма, его тема и жанр,— пусть авторы создают его, думая о нашей великой и славной эпохе. Думая о прошлом и будущем. Думая о человеке и человечестве.



Шарль Спаак, Эльза Триоле, Константин Симонов

„НОРМАНДИЯ-НЕМАН"



Публикуемый нами в этом номере литературный сценарий «Нормандия-Неман» — плод совместной работы известного французского сценариста Шарля Спаака, французской писательницы Эльзы Триоле и советского писателя Константина Симонова.

По этому сценарию в 1958 году начнется постановка первого совместного франко-советского полнометражного художественного фильма, посвященного подвигам французского авиационного соединения «Нормандия-Неман», сражавшегося бок о бок с советскими летчиками против фашистской Германии в годы Великой Отечественной войны.

Работа над литературным сценарием проходила при участии всех трех авторов сначала в Париже, а потом в Москве.

Неужели Германия выиграет войну?

Май, 1942 год...

Английский флот подвергается атакам авиации и подводных лодок. Японцы в джунглях тихоокеанских островов сбрасывают в море американские гарнизоны. Немецкие танки с жестокими боями продвигаются по усеянным трупами русским степям.

В оккупированном Париже, где развевается флаг с черной свастикой, немецкий отряд, с духовым оркестром впереди, спускается по Елисейским полям. Уведомления

о казни патриотов появляются на стенах домов. Чьи-то руки кладут цветы перед этими уведомлениями о смерти. В сумраке типографии, за спущенной железной шторой, на одной из машин печатаются листовки. Немецкие солдаты обыскивают поезд, листовки найдены в паровозе! Немцы выволакивают машиниста и расстреливают его на железнодорожной насыпи. На дороге устроившие засаду маки взрывают немецкий грузовик.

Перемирие лишило французскую метрополию ее армии. Лишь в Северной Африке остались кое-какие части, поддерживающие миф о существовании независимого французского правительства. На деле же при их помощи предполагалось не пускать в эти края союзников сражающейся Франции. В частности, это вменялось в обязанность авиации. Военных самолетов в Северной Африке скопилось больше, чем можно было ожидать: они стояли на аэродромах или находились в ангарах, под военной охраной.

Все, казалось бы, спокойно в гарнизонном городе Оране— на его улицах, где полно военных и местных жителей, на залитом солнцем пляже... Двое молодых людей в плавках загорают на солнце: можно подумать, что это спортсмены или курортники.

— Что он так долго,— говорит один из них.

— Да вот он!

Высокий рыжеволосый парень — сержант авиации — садится около них на песок.

— С лодкой все в порядке,— говорит он.— Араб утверждает, что на этой лодке можно совершить кругосветное путешествие,— в общем, настоящий трансатлантический пароход!.. Вмещает шесть человек и продовольствие на две недели. До Гибралтара доберемся без всяких.

— Шесть человек? Но нас же семь?..

— Что ж поделаешь? Седьмой — моряк, и его не оставишь! Что мы, летчики, понимаем в лодках?

— Я условился встретиться с арабом и с моряком в порту в понедельник под вечер. Гуляйте там как ни в чем не бывало, не подавая виду... И помните, что в порту полно шпиков. Прощайте.

— Ты не позавтракаешь с нами?

— Не стоит, чтобы нас слишком часто видели вместе...

Оба молодых человека, теперь уже в форме сержантов авиации, входят в маленький бар. Бармен, радио, тихая музыка. Портрет Петена. Несколько столиков занято военными: одни сидят с девицами, другие играют в карты, в шахматы. Слегка подвыпивший летчик в чине лейтенанта, сидя на высоком табурете возле стойки бара, окликает вошедших молодых людей:

— Де Буасси! Шардон! Идите сюда, дернем по рюмке...

Де Буасси, Шардон и лейтенант в баре. Вентилятор, жара, какая-то пара кружится на месте. Лейтенант в мрачном настроении.

— Ну и осточертела же мне эта дыра и вся их заваруха,— говорит он, бросая взгляд на портрет Петена.

Вслед за танцевальной музыкой по радио раздаются позывные, предшествующие информациям из Виши: «Вот и мы, маршал!»

— Заткнись!— кричит лейтенант, яростно выключая радио.

Один из офицеров, сидящих за столиком, вскакивает:

— Вы пьяны, лейтенант! Извольте уважать честь мундира!

Младший лейтенант, игравший в шахматы с сержантом авиации совсем близко от стойки бара, тянет Шардона за рукав.

— Сержант, уведите вашего знакомого,— говорит он очень тихо,— никаких скандалов в кафе!

Де Буасси и Шардон подталкивают лейтенанта к маленькой боковой двери... Инцидент исчерпан, возобновляется игра в шахматы.

— Придется спасать офицера...

— Ты его уже спас...— подмигивает на дверь второй партнер.

Оба смеются.

В этой покоренной армии есть и другие люди, обдумывающие возможность продолжать борьбу и не считающие Францию окончательно побежденной. Бенуа, работающий в канцелярии штаба авиационной части и занимающийся целый день составлением отчетов для начальства, не может смириться с тем, что столько самолетов и столько летчиков бездействуют, в то время как война продолжается.

Небольшого роста, коренастый, энергичный, с парижским выговором и с обликом, в котором есть что-то от парижского гамена, Бенуа, перепробовав много профессий — от чернорабочего до механика,— пришел в авиацию во время войны и обнаружил способности летчика, которых раньше и не подозревал в себе. Его политические взгляды очень туманны, и ему кажутся смешными люди, которые считают, что их участь зависит не от их личных, а от общих усилий. Его первые самостоятельные шаги в жизни были очень трудными... Но Бенуа сознает ту силу, что заложена в нем, не сомневается в своей удаче и не лишен ни чувства юмора, ни иной раз цинизма.

— Какая польза от всех этих бумаг?— спрашивает Бенуа капитана Флавье, который упрекает его за беспорядок.

— Очень часто — никакой,— признает капитан Флавье,— в лучшем случае — польза весьма незначительная. Однако это не значит, что бумаги не следует вести аккуратно! Таково правило!

Флавье — кадровый офицер, педантичный, дисциплинированный, пунктуальный: он поддерживает строгую дисциплину в подведомственном ему отделе, и ничто так не раздражает его, как небрежный вид офицеров. В помещении жарко, но капитану не нравится, что Бенуа снял китель:

— Мне тоже жарко!

Добавим, однако, что Флавье — смелый человек и великолепный летчик: он сбил шесть «Мессершмидтов», что было отнюдь не легким делом на том самолете, который он пилотировал. Именно это обстоятельство и побуждает Бенуа все же поведать своему начальнику то, что его волнует:

— Говорят, что формируется французская эскадрилья для России.

Флавье настораживается и сухо отвечает:

— Для России? Какое нам дело до России?

Но Бенуа продолжает настойчиво:

— Но вы ведь недурно дрались с немцами... А поражение и перемирие — принимаете?

— Приказ есть приказ. Мы должны подчиняться инструкциям Петена. Если бы тогда, когда он командовал в Вердене, офицеры и солдаты задавали себе каждый день вопрос: надо или не надо подчиняться его приказам — немцы выиграли бы и битву под Верденом и всю войну. Мы должны доверять Старику.

— А если окажется, что Старик стал слишком стар?

Флавье непоколебимо стоит на своих позициях: он будет сражаться с тем, с кем ему прикажут сражаться, кто бы то ни был. И поскольку в настоящее время имеется приказ не допускать вылета самолетов, Флавье будет его выполнять.

— Но поражение и для вас унизительно, зачем же сидеть сложа руки, когда драка возобновилась?.. Ведь это же не чужая борьба, она по-прежнему наша.

— Приказ есть приказ,— упрямо повторяет Флавье.

Ну как продолжать с ним разговор? Однако, как бы ни был сух Флавье, его ответы все же обнаруживают внутреннее колебание:

— Я решил раз и навсегда, поскольку я солдат, не задавать себе никаких вопросов. В противном случае... до чего мы дойдем? Но это не мешает быть... ну, в общем... быть не очень довольным собой... Гордиться нечем... В то время как другие... — он тут же спохватывается.— Военная дисциплина слепа!

Бенуа улыбается:

— В эпоху радио она и слепа и глуха!

Флавье улыбается. И Бенуа пользуется этой разрядкой, чтобы задать важный для него вопрос:

— Ну, а если кто-нибудь, вроде меня, например, попытался бы присоединиться к такой эскадрилье?.. Вы сочли бы это предосудительным?

— Во-первых, бесцельным, потому что война проиграна и одна французская эскадрилья, сражающаяся где-то в России, ничего не сможет изменить в судьбе Франции. А, во-вторых, да, предосудительным. Вы меня фактически предупредили. И я сделаю все, чтобы не допустить этого. Я переведу вас в другую часть с аттестацией: «Младший офицер, за которым требуется надзор».

И Флавье направляется к выходу. В соседней комнате он с удивлением замечает сержанта Дюпона (мы видели его за шахматами в баре), занимающегося разбором досье. Флавье останавливается недовольный: он уверен, что Дюпон слышал его разговор с Бенуа. Флавье сухо замечает:

— Какое необыкновенное усердие, сержант,— час обеденный, вам надлежало бы быть в столовой. Я вижу, у вас даже не нашлось времени побриться.

Дюпон не отвечает, и Флавье удаляется. Дюпон проходит к Бенуа.

— Я все слышал... Я тебе никогда ничего не говорил, потому что надо быть осторожным... Но если хочешь, можем бежать вдвоем...

Бенуа взволнован, но все же он задумчиво произносит:

— В том, что он сказал, есть доля правды... Разве одна несчастная эскадрилья может что-нибудь изменить?

— Не в этом дело! Французы мы или нет?

Небольшая комната в гостинице, окна которой выходят в порт. Это комната Бенуа, где он, Дюпон и младший лейтенант Леметр (противник Дюпона по шахматам) разрабатывают план побега.

— Очень просто,— говорит Леметр,— на аэродроме имеется В-3-18. Вы явитесь туда на рассвете и спрячетесь в хвосте самолета. Известно, что у В-3 капризничает мотор ... Я, как полагается, являюсь днем, проверить, что с ним, понятно?

— Я хотел бы знать, на что мы идем... На чем это дело может сорваться?— спрашивает Бенуа.

— Во-первых, у нас будет неважный мотор. Во-вторых, взлетная дорожка может оказаться занятой. В-третьих, зенитки могут открыть по нас огонь. В-четвертых, может не хватить горючего...

— Сколько же у нас шансов на успех?

— Пятьдесят процентов.

— В таком случае, попробуем.

— Несомненно. Чем мы хуже тех, кто ушел до нас... в сороковом, в сорок первом.

— А скольких схватили... Сколько их в тюрьмах Орана и в Испании.

— Нас не схватят!— говорит Бенуа.— Мы не из тех, которых хватают!

Но его интересует, что именно заставляет бежать самого Леметра. Леметр смотрит на него с некоторым удивлением.

— Что заставляет? Я полагаю, то же самое, что и вас. Я отказываюсь считать поражение и оккупацию Франции свершившимся фактом. Что касается меня, то я был против нацистов еще до войны. Что представляет собой их «раса господ», мы знаем теперь на собственной шкуре. В мирное время я был школьным учителем, и для меня культура — это не пустое слово. Геббельс говорит: «Когда я слышу слово «культура», я хватаюсь за револьвер». Ну, а я хватаюсь за револьвер, когда слышу слово «Геббельс»! Может быть, еще и сейчас есть люди, которым надо доказывать, что дважды два — четыре, но я не из их числа!

— Я не учитель,— говорит Дюпон,— но когда Гитлер изрыгает, что Париж — бордель Европы... Так, знаете ли, у меня там сестры!..

— Ладно,—говорит Бенуа,—договорились. Когда я вспоминаю мой дом, мою улицу, мой город и вижу разгуливающих там господ немцев... я всегда и всюду готов быть с теми, кто дерется против них!

На аэродроме, находящемся под военной охраной, Леметр занимается ремонтом мотора, ему помогают два механика.

— Как будто, в порядке...

— Посмотрим... Я запущу мотор,— говорит Леметр.— Отойдите!

Леметр как ни в чем не бывало поднимается в кабину самолета: прежде чем сесть за штурвал, он оглядывается на своих товарищей, укрывшихся в хвосте самолета.

— Взлетная дорожка свободна. Поехали...

Он запускает мотор, дает газ.

Механики, оставшиеся на аэродроме, очень довольны, а часовые не видят ничего подозрительного в том, что происходит на их глазах.

И Леметр ведет самолет... На дорожке появляется «джип», который едет навстречу и останавливается. Удастся ли Леметру оторвать свой самолет от земли и перескочить через препятствие? Ему это удается...

Заходит солнце. Де Буасси и Шардон в портовой суматохе ждут высокого рыжеволосого парня.

— Если нам удастся добраться до Лондона... Как ты думаешь, правда, что формируется эскадрилья для восточного фронта?

— Если правда, мне бы это подошло... Французская эскадрилья, под командованием французов, чтоб сбивать фрицев,— это здорово!

— А что будет с нашими семьями во Франции, если узнают, что мы бежали, что мы сражаемся вместе с русскими или с англичанами?

— А что будет с нашими семьями во Франции, если мы вообще не будем сражаться?

Внезапно орудийная стрельба. Зенитки открыли огонь по самолету, уходящему в сторону моря.

Два друга смотрят ему вслед.

— Теперь они бьют по нашим самолетам?

— А ты не понимаешь, что происходит?— говорит Шардон.— Они умнее нас. Они-то наверняка доберутся до Гибралтара!

С завистью смотрят они вслед самолету, несмотря на разрывы снарядов благополучно набравшему высоту.

— Опять он опаздывает, этот рыжий,— говорит Шардон.— Он занимается сейчас такими делами, что я вечно трясусь за него...

Шум и волнение вокруг: рыжеволосый парень, араб и моряк под охраной полицейских проходят мимо де Буасси и Шардона, даже не взглянув на них.

На борту самолета три друга весело смеются. Но Бенуа все так же осторожен:

— Как насчет горючего,— спрашивает он,— хватит?

— Если все будет хорошо — хватит, но в обрез...

Три друга перестали смеяться.

— А если все будет плохо?

— Утонем... И русским придется воевать без нас!

Весь состав эскадрильи собрался в Тегеране. Оттуда пятнадцать летчиков отправятся в Советский Союз.

До сих пор события разыгрывались при ярком солнечном свете, в жару. Чудесная погода стоит и в Тегеране.

Горный пейзаж. Красивая вилла, расположенная в парке, осенние цветы. Бассейн.

Прием на вилле в честь летчиков эскадрильи. Мы очень далеки здесь от войны. Гости разных национальностей, элегантные женщины, шампанское, музыка, танцы, карточная игра. То здесь, то там мелькают мундиры летчиков. Их можно видеть за игорным столом, среди танцующих, среди гостей, ведущих беседу.

Какое-то, видимо, высокопоставленное лицо, беседуя с де Вильмоном (еще незнакомый зрителям летчик) и Леметром, интересуется, почему они выбрали именно эту эскадрилью.

— Очень просто,— объясняет де Вильмон.— Я бежал из Франции через испанскую границу в 1940 году. Но я несколько задержался в испанских тюрьмах. Наконец я добрался до Англии и собирался драться бок о бок с английскими летчиками. От меня потребовали, чтобы я сначала изучил английский язык. Но не для того же я доби-

рался до Лондона, чтобы опять ходить в школу! Русские же не требовали от меня, чтобы я прежде всего научился говорить по-русски... Вот так-то!

— Мы не очень любим высокопарные слова, ваше превосходительство,— говорит Леметр, видя некоторую растерянность на лице высокопоставленного гостя.

Леметр, очевидно, продолжил бы разговор, но к нему подходит лейтенант в авиационной форме — это Бум, будущий переводчик эскадрильи, и предупреждает, что в салоне, в конце коридора, их ожидает командир.

Врач играет в бридж. Бридж — его страсть. Впрочем, игра в покер — тоже его страсть. Врач — весельчак. Он мало интересуется болезнями и совсем не интересуется медициной, что не помешало ему сделать летчикам прививки против всех болезней.

Появляется Бум и обращается к нему:

— Доктор, командир ожидает вас в салоне, в конце коридора.

Перрье (еще один незнакомый нам летчик; он очень молод) спускается по лестнице в парк. Рядом с ним красивая женщина.

— Давно ли вы покинули Париж?— спрашивает она и, не дожидаясь ответа, продолжает:— Что слышно в веселом Париже?

— Я ведь не прямо оттуда,— отвечает Перрье.— Мне пришлось заглянуть по дороге на Мадагаскар... Так что... из Парижа я уехал в сороковом году. Полагаю, что там гуляют немцы. Но зачем говорить об этом, когда у вас такие удивительные глаза?

Он, кажется, собрался заняться лирикой, но его нагоняет все тот же Бум и шепчет ему на ухо:

— Перрье, тебя ждут. Прибыл командир.

Оба быстрым шагом идут к дому.

Салон в конце коридора не очень-то подходит для подобных встреч. Безделушки, фотографии, вазы с цветами. Издалека доносится музыка. Командир эскадрильи — майор Дени, стоя, здоровается с входящими летчиками и внимательно разглядывает их. Он очень взволнован. Летчики выстраиваются перед командиром.

— Кажется, я последний,— говорит, вбегая, запыхавшийся Перрье.

— Да... Нас всего-навсего пятнадцать человек.— Командир окидывает их взглядом.— Так, значит, вот она какая— наша эскадрилья! В честь одной из славных провинций Франции, страдающей сейчас от оккупации и войны, ее назвали «Нормандия»! У нас прекрасный герб — два леопарда на алом фоне. Есть среди нас уроженцы Нормандии?

— Я, мой командир,— отвечает Леметр.

Дени пристально смотрит на него, затем продолжает:

— Прошу извинить меня, господа, за то, что я прибыл сюда лишь сегодня, но я ехал издалека... А так как мне не предоставили самолета и мне пришлось идти пешком через джунгли, то я немного опоздал...

Все улыбаются.

— Мы еще не знаем друг друга. Надеюсь, будем дружить. Когда люди идут вместе в бой, важно, чтобы физиономия командира внушала подчиненным хотя бы некоторое доверие.

Все смеются. Дени продолжает:

— Я ничего не хочу скрывать от вас. Есть опасения, что, если вы попадете к немцам, они будут рассматривать вас как партизан и расстреливать на месте.

Молодые лица остаются бесстрастными.

— Кроме того... Возможно, немцы подвергнут репрессиям ваших близких. Я вполне понимаю, что это может повлиять на ваше решение. У вас остается для размышления несколько часов, потом будет поздно. Завтра в девять утра мы вылетаем. Паспорта вам вручит представитель советских властей на аэродроме.

Советский капитан держит в руках стопку паспортов. Он вручает их, один за другим, летчикам, которых мы не видим, прикладывая каждый раз руку к козырьку и желая доброго пути.

В руках капитана последний паспорт. Капитан оглядывается и ждет, постукивая паспортом по руке. Наконец он бросает его на стоящий рядом стол. Теперь мы видим рядом с советским капитаном майора Дени. Дени смотрит на паспорт, лежащий на столе: неужели один из летчиков раздумал?

Вбегает запыхавшийся Перрье. Он просит извинения за свое опоздание. Надо думать, что Перрье часто опаздывает. Дени счастливо улыбается, улыбается также и капитан, вручая Перрье паспорт и прикладывая руку к козырьку:

— Счастливого пути вам всем!

И вот четырнадцать летчиков, их командир, врач и переводчик в самолете, в воздухе. Экипаж самолета — советский. Один из членов экипажа, сидя рядом с Бумом, называет места, над которыми они пролетают. Бум переводит:

— Кавказ... Баку, нефтяные вышки... Каспийское море. Здесь, на севере, оно замерзает.

— Не только море! Мы тоже...

И в самом деле, они все в той же летней форме, в какой вылетели из Африки: в легких кителях, в полуботинках. Они окоченели.

Дальше объяснять нечего: под ними раскинулась бесконечная равнина, снег, снег...

Несмотря на всю опасность предстоящего, до сих пор эта молодежь все-таки чем-то напоминала веселую команду футболистов, отправляющуюся на матч. Мало-помалу их прильнувшие к стеклам лица становятся все серьезнее. Впрочем, внизу ничего не видно. Разыгралась настоящая метель.

Из кабины выходит советский летчик. Он говорит переводчику:

— Передайте вашим — погоды нет, не долетим до места. Придется заночевать на промежуточной площадке. Досадно, там знают и встречают! А здесь не ждут. Но ничего не поделаешь, такой груз, что я не имею права рисковать.

Посадочная площадка. В неверном свете сумерек белое безмолвие окружает их со всех сторон... Какими маленькими кажутся черные фигуры летчиков, несущих свой скудный багаж сквозь буран...

Комната в домике при аэродроме. Все сбились в кучу вокруг печи, в которую солдат подкидывает дрова, вокруг стола, на который женщина ставит кипящий самовар.

Укладываются на единственном диване, на нескольких матрацах, просто на полу, на принесенной сюда и застеленной плащ-палатками соломе.

— Устраивайтесь, не стесняйтесь,— говорит русский.

— Вам удобно? Са va?*— говорит француз.

* Ça va—французское выражение, близкое к русскому «ладно!», «идёт!»

И они ложатся валетом на одном тюфяке. Кители расстегнуты... Валяется снятая обувь. Летчики греются у печки. Под ногами у них путается щенок.

Женщина наливает чай, приговаривая:

— Батюшки, французы! Немцев бить, с нами! А накормить нечем, не ждали... Хоть чаю напейтесь! Хлебца... Если б знали, разве мы б вас так встретили? Что теперь делать, далеко мы от всего...

— Что она говорит? Ну что же она говорит? Куда девался Бум?

Советский летчик, посмеиваясь, успокаивает женщину:

— Ладно, хозяйка, они не взыщут. Видишь — свои люди! Только распорядись насчет дров, чтоб ночью печка не потухла.

— Смотри, со щенком играет... Совсем дитё!— умиленно говорит хозяйка, смотря на Перрье.— Может, подарить ему, на счастье? А?— Она подбирает щенка и, тыча пальцем в грудь Перрье, кладет ему щенка на колени:

— Тебе! Возьми его с собой, воевать. На счастье!

Перрье понимает, благодарит и сует щенка себе за пазуху.

— Маскотт!— говорит он.

— На счастье!— говорит хозяйка.

Входит Бум с одеялами, раздает их. Его зовут со всех сторон, спрашивают: какая сводка, вылетим ли на заре, есть ли известия о том, что происходит во Франции, и что говорит эта женщина, и русский летчик, и солдат, что топит печку... Бум отвечает, Бум переводит...

Бум, Дени и советский летчик—в другой тесной комнатке, пустой и тихой, возле радиста с наушниками. Они ждут последних известий.

Радист снимает наушники.

— Дела неважные,— говорит он.— Тяжелые бои под Сталинградом.

И добавляет, обращаясь к французам:

— Немцы нарушили перемирие. Они перешли демаркационную линию... Итальянцы заняли юг Франции. Теперь вся Франция оккупирована целиком... товарищи!

Дени — человек сдержанный, он не выражает своих чувств. Бум со свойственным ему оптимизмом говорит:

— Что ж, теперь по крайней мере все ясно. Теперь должны будут понять даже те, кто до сих пор ничего не понял. Наш флот уйдет в Англию!

Молчание. Наконец радист решается:

— Ваш флот... Французские моряки затопили его в Тулоне...

В той комнате, где расположились летчики, все уже спят. Дени, стараясь не шуметь и ни на кого не наступить, пробирается к двери и через холодные сени выходит из дома. Метель стихла, бесконечное белое пространство поблескивает в лунном свете... Бум тоже, видимо, не мог заснуть.

— Пускай себе спят,— говорит он,— скажем им завтра.

— Все наши корабли...— говорит Дени с невыразимой тоской.

Ясный морозный солнечный день. На летном поле большого тылового аэродрома человек десять советских летчиков. Среди них генерал, невысокий, квадратный, склонный к полноте, с круглым, добродушным, но хитроватым лицом.

Полковник — летчик громадного роста; даже и сейчас, перед официальной встречей, одетый так, что хоть сейчас в полет: в комбинезоне и летном шлеме.

Инженер — худенький, черный, сверхаккуратный, в хромовых сапожках, при нагане, полевой сумке и планшете. Достав оттуда словарь, он озабоченно заглядывает в него.

Голос диктора:

«Французов ждут те, кому все ближайшие годы придется иметь с ними дело. Генерал Комаров — в состав его дивизии французы войдут как самостоятельная национальная часть. Полковник Синицын — французы будут драться вместе с его полком. Капитан Сарьян — он назначен инженером «Нормандии», и, кажется, это тревожит его...».

— Зыков, взлети, встреть их на подходе,— обращается генерал к одному из летчиков.— Но своих номеров (выразительный жест) не выкидывай. Успеешь! Поживут — узнают, что ты за фрукт!

— Есть,— весело отвечает летчик и бегом бежит к своему истребителю.

— Ну как твой французский?— обращается генерал к инженеру.

— Самолет Як-1 имеет два пулемета 7,6 *мм* и пушку 20 *мм*, стреляющую через винт,— на своем храбром, но пока еще чудовищном французском языке отчеканивает инженер.

— Для первой лекции — неплохо,— тоже по-французски, видимо, не без труда составив эту простую фразу, отзывается генерал.

— А вы где учили, товарищ генерал, в Испании?— спрашивает инженер.

— Много будешь знать — скоро состаришься,— отшучивается генерал и переходит на другую, беспокоящую его тему.— Еще раз и последний,— он обращается сразу ко всем,— предупреждаю: с французами политикой не заниматься, в свою веру не агитировать. Узнаем — взгреем! Они приехали воевать с фрицами, и только! А в остальном — кто они, не наше дело.

— Однако интересно все же — кто они?— упрямо говорит инженер.

— Они люди, добровольно прилетевшие воевать к нам именно тогда, когда немцы дошли до Волги,— вот и вся анкета, ясно?— спрашивает генерал.

— Это ясно. А вот как летать будут? Техника незнакомая, снег, мороз. Чего доброго, начнется: тридцать градусов — пардон! Метель — пардон! На посадке — в сугроб. Им — мерси, а мне по шее?

— А как же, обязательно, такая твоя должность!— с веселой угрозой подтверждает генерал и обращается к полковнику.— А ты, Синицын, в своем репертуаре — воды в рот набрал?

— Погляжу — скажу,— ткнув пальцем в воздух, кратко отзывается тот.

— Летят,— говорит генерал и без паузы восклицает.— Сукин сын! Посажу!

Мы видим снижающийся ЛИ-2, вокруг которого истребитель дописывает в воздухе дерзкий вензель.

Французы вылезают из самолета и выстраиваются напротив русских в своей легкой тегеранской форме.

Генерал пожимает руку выступившему вперед Дени.

— От имени советского командования приветствую летчиков сражающейся Франции!— говорит генерал по-русски.

Бум переводит его слова, едва шевеля подпрыгивающими от холода губами. На лицах французов напряженное недоумение: неужели сейчас пойдут речи?

Но генерал, еще раз крепко стиснув руку Дени, с улыбкой добавляет на своем не слишком правильном французском языке:

— Всё! Речи потом, за обедом. Холодно! А?— и, повернувшись, машет кому-то рукой.

Шофер подскочившей полуторки открывает борт. Кузов машины набит полушубками, валенками, ушанками.

Напряженность исчезла. Советские и французские летчики подходят к грузовику. Французы, перешучиваясь, натягивают полушубки, примеряют ушанки. Рукопожатия, похлопывания, разговор жестами.

Полушубок и надетая набекрень ушанка неожиданно и удивительно изменили вид Дени. Он смотрит в сторону, мы следим за направлением его взгляда и видим совсем близко подруливший Як, из которого вылезает Зыков. Генерал коротко и свирепо показывает ему кулак.

— По виду похож на наш «Девуатин»,— говорит Дени.— Интересно, как там внутри?..

И он решительно, первым направляется к самолету. Остальные идут вслед за ним. Дени делает вопросительный жест.

— Можно?

Генерал кивает, и Дени привычно влезает в кабину самолета.

— Инженер, объясни схему управления,— говорит генерал.

Инженер лезет вслед за французом на крыло самолета.

Зыков стоит перед генералом.

— Что скажешь?— сурово спрашивает генерал. — В честь франко-советской дружбы... Получишь только двое суток вместо пяти,—договаривает за него генерал.

К нему подходит инженер. Из кабины самолета видна выжидательно повернутая голова Дени.

— Товарищ генерал,— взволнованно говорит инженер,—француз просит разрешения попробовать самолет в воздухе.

— Разбирается?— спрашивает генерал, дополняя слова жестом.

— Разбирается, но...

— Дайте старт.

— А если, товарищ генерал...

— За «если» сегодня буду отвечать я, а завтра — уже ты,— усмехается генерал.— Старт!— повторяет он повелительно.

Як идет на взлет. Все замерли. Лица летчиков, напряженно глядящих вверх. Дени делает над аэродромом мертвую петлю. Потом вторую фигуру, третью.

— Это машина!— вырывается у кого-то из французских летчиков.

— Это летчик!— глядя в небо, говорит генерал и стирает со лба проступивший от волнения пот.— Если все, как он,— тренировка не затянется!

Голос диктора:

Тренировка началась, но у некоторых дело идет не так гладко, как бы хотелось...

Инженер вместе с двумя механиками стоит перед самолетом с поврежденным винтом. Рядом сокрушенно стоит самый молодой из французских летчиков — Перрье.

— Придется менять винт,— говорит механик.

Инженер молча взглядывает на Перрье, потом на самолет, и так же молча проходит дальше.

— А где девятка?— спрашивает он, останавливаясь между двумя зачехленными самолетами — восьмеркой и десяткой.

— Должно быть, опять заблудился,—отвечает немолодой рослый механик с неторопливыми гражданскими повадками.

— Только бы не гробанулся,—озабоченно говорит инженер.

— Не может быть!— уверенно отвечает механик.— Мой француз (речь идет о де Буасси)— летчик что надо. Прошлый раз сам с вынужденной взлетел. Только на снегу плохо ориентируется. Понятное дело, без привычки. Какой у них там снег?— Механик явно стремится по-отечески защитить своего молодого летчика от инженерской придирчивости.

Инженер проходит дальше. Еще один самолет, который ремонтируют механики. Неподалеку, метров за сто, горит костер; возле него механики иногда греют руки. К костру подходят закончившие на сегодня полеты Бенуа и де Вильмон, самолеты которых, уже зачехленные, стоят на аэродроме.

— Ну что, обедать?— грея над костром руки, спрашивает де Вильмон.

— Подождем Леметра,— тоже грея руки и глядя в небо, отзывается Бенуа и обращается к механику, тоже стоящему у костра и напряженно глядящему в небо.— Леметр?

Механик, продолжая глядеть в небо, утвердительно хмыкает и, больше говоря с самим собой, чем с французами, уверенно добавляет:

— Сейчас придет.

— Леметр са ва? Хорошо?— спрашивает Бенуа.

— Са ва. Порядок,— отвечает механик, продолжая глядеть в небо.

— А вообще наши дела не так уж блестящи,— иронически говорит Бенуа, обращаясь к де Вильмону.— Трое заблудились. Трое поломали машины. А Перрье ухитрился поломать свою уже дважды. Будь я на месте генерала, мое терпение бы уже лопнуло. Как, по-твоему, она хорошенькая? Я что-то плохо вижу,— без всякого перехода, подряд, добавляет Бенуа, кивая через плечо на проходящую мимо них рослую женщину — воентехника — с двумя парашютами на плече.

— По-моему, нет,— отвечает де Вильмон.

— Это меня утешает...

Гул снижающегося самолета. Истребитель садится, вздымая фонтаны снега. Механик срывается навстречу самолету.

— Леметр! — говорит Бенуа, следя за классической посадкой самолета.— У этого, как говорят русские, всегда «порядок!»

— И у вас обоих тоже,— говорит на ломаном французском языке инженер, именно в эту минуту незаметно подошедший к ним сзади.

Голос диктора:

Шла вторая неделя тренировки, дела понемногу налаживались.

В общей столовой, иногда искоса поглядывая в наполовину заиндевевшее окно, доктор играет в карты.

Леметр, в унтах и летной куртке — по его виду ясно, что он только что с аэродрома,— подходит к столу, где два русских летчика играют в шахматы. Он останавливается возле одного из игроков; тот поворачивает голову, узнает Леметра, улыбается ему и протягивает папиросы. В это время второй летчик переставляет фигуру. Тот, который улыбнулся Леметру, находится в нерешительности насчет ответного хода, он хочет передвинуть фигуру, но не уверен, удачен ли этот ход. Он снова поворачивает голову в сторону Леметра. Леметр энергично делает отрицательный знак головой... Все трое хохочут.

Шардон и советский летчик, капитан Тарасенко, азартно играют на маленьком бильярде.

Кругом столпилось несколько русских и французов.

Удар! Шардон с треском загоняет последний шар в лузу.

Общий шум.

— Лезь под стол, под стол, под стол!— кричат капитану советские летчики.

— Эх вы, а еще товарищи! — шутливо укоряет их он.

— А мы за француза болели. Он новичок! Лезь — уговор дороже денег.

— Пусть лучше споет,— предлагает кто-то.

— Одно из двух,— задрав голову кверху, решительно заявляет уже приготовившийся лезть под стол капитан.— Или — или.

Шардон тянет его за руку вверх и выразительным жестом как бы растягивает в воздухе меха баяна.

— Капитан, «Татьяна»?! — произносит он просительно.

Кто-то уже сует в руки капитану его баян, и он, присев на подоконник и взяв несколько аккордов, запевает мягким, сильным баритоном:

Татьяна, ты помнишь наши встречи...

Один из французов без особенного удовольствия жует гречневую кашу и поглядывает на официантку, которая сейчас занята перетиранием посуды в буфете. Он подмигивает ей. Девушка быстро отворачивается, однако успев перед этим улыбнуться.

Внезапно в столовую вбегает один из французов:

— Медик! Скорей! Вы можете понадобиться. Перрье опять залез при посадке в сугроб.

Доктор встает в самом дурном расположении духа.

— Очень остроумно! В то время как у меня в кои-то веки раз полные руки козырей...

Впрочем, несмотря на эти слова, он сразу хватает сумку с инструментами, постоянно находящуюся под его стулом, и спешит к выходу.

— Если он и на этот раз опять цел, как огурчик, я ему никогда этого не прощу,— ворчит он уже на ходу.

На самом краю летного поля Перрье посадил самолет совершенно невероятным образом — хвост машины торчит из большого сугроба. Люди со всех сторон бегут к самолету.

Двадцатилетний Перрье, опять отделавшийся благополучно — только здоровенным синяком на лбу, стоит перед разгневанным Дени. Судя по выражению его лица, он готов провалиться сквозь землю.

— Вы, кажется, родились в сорочке,— говорит Дени,— но, если дать волю таким, как вы,— мы уничтожим больше русских самолетов, чем немцы. Я не желаю, чтобы русские потеряли терпение и отправили вас обратно. Лучше уж я сделаю это сам.

Перрье слушает с опущенной головой.

— Вы мне соврали насчет вашего стажа! Еще бы! Держу пари, что у вас нет за душой даже ста летных часов!

Дени попал в точку: Перрье солгал, чтобы попасть на фронт.

— Это очень мило, очень смело, но вам придется померяться силами с немцами, а они умеют драться! Подумайте! На что вы надеетесь?

— Я надеюсь... может быть, я собью хоть одного...

Что можно на это сказать? Нет слов для ответа.

— Вы хоть понимаете сами,— говорит Дени,— что я должен, обязан отослать вас обратно?.. Но я все-таки дам вам последний шанс... До конца тренировки вы будете ежедневно делать десять взлетов и десять посадок. Под моим личным контролем. Но, если вы снова повредите аппарат, вы уедете!

Первая оттепель, чувствуется приближение весны. Наступает день, когда эскадрилья сама считает тренировку законченной.

Генерал, полковник Синицын, инженер в сопровождении других советских летчиков присутствуют при групповом контрольном полете.

Грохот пятнадцати моторов. И вот в безупречном строю, с минимальными интервалами между машинами, составляя как бы одно целое, эскадрилья разворачивается, пикирует, выравнивается.

— Ну как ваши французы? — довольно подталкивает в бок Бума инженер.

— Мои? — насмешливо переспрашивает Бум.— А может быть, ваши?

— Ладно, согласимся на формуле: наши,— заключает инженер и смотрит в небо.

Генерал и полковник, знатоки дела, обмениваются взглядами. Бум, стоящий возле них, чувствует себя именинником. Инженер — тоже.

— Готовы к бою,— говорит генерал.

— *Готовы к бою,*— повторяет диктор.

Шесть самолетов с французскими пилотами выстроены в ряд уже на новом, другом, незнакомом нам летном поле. Здесь пахнет фронтом. Командный пункт в землянке, самолеты в капонирах, под маскировочными сетками. Патруль под командой Пулена должен сопровождать русские бомбардировщики.

— Готово! — говорит Дени.

Механики убирают тормозные башмаки... Самолеты взлетают.

Остальные пилоты вместе с Бумом стоят на поле, провожая глазами улетевших в первый бой товарищей.

— Немного щиплет,— говорит Бенуа. Но по выражению его лица так и непонятно, к чему относится фраза — к погоде или к душевному состоянию оставшихся на земле.

Самолеты набирают высоту, присоединяясь к внушительной группе советских бомбардировщиков.

И диктор объясняет:

— Так 22 марта 1943 года в первый раз русские и французы вместе пошли в бой, вместе перелетели линию фронта, вместе встретили огонь немецких зениток...

В небе взрываются снаряды... Но самолеты удаляются и исчезают вдали, уходя все глубже в тыл к немцам.

Мы на аэродроме, на котором в два ряда стоят самолеты со свастикой. Садится еще один истребитель. Навстречу бегут механики. Лейтенант Дрейхауз, вылезая из машины, сообщает своему механику, что самолет поврежден осколком снаряда, и поспешно направляется в сторону зданий аэродрома.

В рабочей комнате немецкого полковника фон Линдта офицеры наклонились над картами. Дрейхауз кратко докладывает, что произошло во время операции, в которой он участвовал: неудавшаяся попытка перехвата группы русских бомбардировщиков; хотя и с повреждением, ему удалось вернуться, но есть одно обстоятельство, о котором он желает специально доложить полковнику:

— Я слышал в небе французскую речь...

— Французскую?!

Взрыв смеха среди офицеров.

— Я вас уверяю, господин полковник... Я ясно слышал в наушниках... Я знаю французский... Голос сказал: «Симонэ, левей, левей!» Я был удивлен. И тот же голос повторил: «Симонэ, пора перестать быть задницей». Это типично по-французски...— В этот момент я был поврежден снарядом.

Полковник пожимает плечами.

— Вы устали... Франция давно на коленях. И если уж она сейчас на чьей-нибудь стороне, то скорей на нашей... Почитайте газеты! И посоветуйтесь с врачом, у него наверняка есть средство от галлюцинаций.

Офицеры хохочут еще громче.

На советском аэродроме молодой Перрье уже сидит на своем пилотском месте, а Бенуа, стоящий возле самолета, дает ему последние указания:

— Ты держишься вплотную за мной! Ясно? Твоя задача — не отставать, а остальное уж мое дело!

Бенуа подымает голову: оглушительный грохот знаменует возвращение одного из патрулей.

— При вылете их было пять...

Один за другим появляются пять самолетов.

— Все пять? Все сделали, и все вернулись. Люблю чистую работу!

Возвратившиеся самолеты садятся. Бенуа, коротко пожав руку своему механику, влезает в кабину.

— Пока! — по-русски кричит он механику и одновременно успевает ответить жестом на приветственный знак подруливающего в этот момент на своем самолете де Вильмона.

Бенуа и Перрье взлетают...

Дикторский текст подчеркивает: для Перрье инструкции были просты: не покидать Бенуа! Но это не так-то легко, когда даже после всех тренировок еще не имеешь на своем счету ста летных часов.

В небе Бенуа только что вылетел из облака. Он оборачивается: Перрье больше нет! В это же время Перрье, все еще в облаках, не знает, где находится Бенуа... Он выходит из облака — Бенуа по-прежнему нет.

Высоко в небе два «Мессершмидта».

Голос немца:

— Вижу Як налево, внизу... Атакую. Прикрывай меня!

Немецкий самолет начинает пикировать. Перрье успевает увидеть немца и снова уходит в облако; немец — вслед за ним. Второй немец, не желая уходить в облачность, отворачивает в сторону.

Секунду или две видны неясные тени скользящих в облаках самолетов. Потом вдруг яркое солнце — Перрье вырвался из облаков, внизу только черное и белое — снег и леса. Перрье растерян, но все же не настолько, чтобы забыть самое элементарное — вырвавшись из облаков, он на всякий случай начинает поспешно набирать высоту. И это спасает его. Немец, тоже вырвавшись из облаков, случайно, на счастье Перрье, оказывается прямо под ним.

Перрье пикирует на немца, когда тот только еще начинает делать разворот...

Дальнейшее мы видим уже с земли.

— Сбил! «Мессера» сбил! Горит! — слышатся перебивающие друг друга детские голоса.

Прочерчивая в небе длинную черную полосу, вдали, на лес, падает самолет.

— Смотри, смотри, и наш падает!—Голоса теперь звучат встревоженно.

— Ой! — вздрагивает испуганный девичий голос, и наступает тревожная тишина.

Кучка детей стоит на окраине сожженной дотла недавно освобожденной деревни, возле печей с сиротливо и страшно вытянутыми к небу трубами. Дети стоят на взгорке; ниже уходят под снег колья с обрывками колючей проволоки, а еще ниже тянется снежная поляна. Сейчас на нее садится истребитель Перрье с заглохшим мотором и невыпущенными шасси. Он садится на брюхо, вздымая громадные клубы снега. Навстречу самолету сверху бегут черные фигурки детей и взрослых.

Перрье стоит возле своего самолета с растерянной улыбкой на лице. Его окружает кольцо чужих, плохо одетых людей с истощенными лицами — подростки, женщины, старики. Все они молчаливо ждут, что скажет средних лет человек, с сильным угрюмым лицом, одноногий, на костыле. Он, непроизвольно шевеля губами, читает сейчас документ — стандартное советское командирское удостоверение, выписанное на имя Перрье, младшего лейтенанта французской воинской части «Нормандия».

— Выходит, не врет. Француз, а служит у нас.

— Уй! Франсе. Франсюс!— кивает Перрье.

— Как он «Мессера» шарахнул! — с радостью нарушая затянувшееся молчание, выкрикивает худой, веснущатый подросток и кивает туда, где над лесом все еще вьется дым.

— Ну и тот ему дал! — говорит второй паренек, просовывая насквозь кулак в одну из дыр в крыле самолета Перрье.

— Не балуй с машиной! — строго прикрикивает бородатый дед.

Перрье пробует объяснить по-французски, что его надо доставить к своим. Он дополняет речь жестами и несколько раз подряд настойчиво повторяет слова «аэродром» и «телефон».

— Телефонов у нас нет — видал? — показывает инвалид на идущие через снежное поле телефонные столбы с наголо оборванными проводами.— А лошадь завтра найдем, довезем! Пойдем греться, камрад!

Перрье ничего не понял, кроме слова «камрад», и не сразу тронулся. Инвалид понял эту заминку по-своему:

— За самолет не тревожься. Охрану выставим!

Вечереет. Начало апреля, но все еще завалено снегом. Перрье в толпе людей идет через деревню. Зрелище полного разорения. Трубы, печи, горелые бревна. В нескольких местах неубранные немецкие трупы. Разбитая снарядами церковь; рядом с ней на снегу темнеют комья свежевывороченной земли. Над братской могилой доска — длинный список фамилий и надпись химическим карандашом: «Вечная память жителям села Нижняя Дубровка, погибшим от фашистской руки! Смерть оккупантам!»

У братской могилы, на обгорелых бревнах, молча, безучастно к окружающему, сидит женщина, поставив локоть на колено, подперев подбородок рукой и неотрывно глядя в одну точку сквозь землю.

— Наши, — останавливаясь вместе с Перрье перед братской могилой, говорит инвалид.— Сегодня погребли.

— Мать,— показывает инвалид на женщину.— Там — сын,— показывает он на могилу и вдруг добавляет понятное детское слово: — Мама.

Перрье прикладывает пальцы к летному шлему отдавая честь мертвым. Женщина по-прежнему не оборачивается.

— Петровна,— говорит ей инвалид,— летчика к тебе в избу на ночь поставить надо. А, Петровна?— повторяет он над самым ее ухом.

И только тогда она медленно разгибается и, машинально поправив на подбородке концы платка, не оборачиваясь, уходит от могилы вместе с ними.

Изба полна женщин и детей. Молодая мать кормит грудью ребенка. Топится печь, в избе жарко и от печи и от дыхания столпившихся в ней людей.

— Чего ж, мужики, претесь сюда? — сердито спрашивает женщина с ребенком.— Сами ж постановляли, чтоб в целых избах пока только бабы с ребятами грелись.

Перрье не понимает сказанного, но чувствует, что женщина протестует. Он останавливается на пороге, но инвалид проталкивает его вперед.

— Он за твое дитё, — тычет он пальцем в Перрье,— в небе дрался, а ты его, что он в избу зашел, коришь? Петровна,— поворачивается он к вошедшей вместе с ним хозяйке избы,— устрой человека на ночь! Да картошки свари!

Женщины, теснясь, подвигаются на лавке, стоящей вдоль стены, и инвалид сажает летчика.

Перрье поднимает голову; над ним божница с несколькими бедными образами. Сейчас в тепле он впервые чувствует, как закоченел и устал. Он зябко поводит плечами, стаскивает шлем и устало трет руками голову и уши.

— Эх, сейчас бы стакан водки тебе,— сочувственно говорит инвалид,— но нету. Одни трофеи! Дай-ка, Петровна, там у тебя трофей стоит.

Женщина, молча достав из-за печки, ставит на стол стакан и бутылку, и Перрье с изумлением видит на ней знакомую этикетку французского коньяка «Мартель».

— Пей, не бойся,— говорит инвалид, по-своему поняв внимание, проявленное Перрье к трофею, — я пробовал — не отравленная!

Он самопожертвованно наливает почти полный стакан — все, что осталось в бутылке; Перрье отхлебывает немножно, но инвалид энергичным жестом показывает ему, что надо выпить по-русски, до дна. И Перрье, после некоторого колебания, наверное, впервые в жизни разом опрокидывает в себя чайный стакан «Мартеля».

Прошли еще сутки. Вечер. Несколько летчиков собрались в столовой, которая одновременно служит им клубом. Дюпон пишет дневник эскадрильи: «Мы потеряли нашего первого товарища. Русские пришли выразить сочувствие. Пробовали утешать, что, может, еще найдется...».

Доктор играет в бридж, а майор Дени погружен в бумажные дела. Но заполнение всех этих ведомостей для Лондона или для военной миссии в Москве его раздражает.

— Мы приехали сюда не для того, чтобы царапать бумагу! Если канцеляриям хочется знать, что у нас происходит, пусть приезжают сюда и смотрят... В печку все это!

— Но архив, мой командир!

— Наш архив — это дневник, который ведешь ты, и доска...

На стене висит черная доска со списком летчиков и двумя большими столбцами, предназначенными для записи боевых вылетов и побед. Пока что доска украшена несколькими цифрами в столбце боевых вылетов; в столбце побед еще нет ни одной цифры, но около имени Перрье стоит маленький крест.

— Где Бум?— спрашивает Дени.

— Вместе с остальными у Перрье...

У Перрье — это значит в комнате, которую он разделял с другими летчиками. Бенуа опустошает чемоданчик Перрье, бросая на койку принадлежащие ему вещи,— их, по правде сказать, не много. Несколько писем, несколько фотографий, трубка, кисет, туалетные принадлежности, свитер, шарф, пара башмаков. Столпившиеся вокруг койки соседи молча смотрят на то, что делает Бенуа.

— Это тебе,— говорит Бенуа Буму, протягивая ему фотографии и письма.

— По правде говоря...— пробует возражать Бум.

— Не валяй дурака,— обрывает его Бенуа.—У летчиков на этот счет есть достаточно старая традиция.

— Я не летчик...

— Но ты будешь архивариусом. Возьми и сохрани их для нас всех... верней, для тех, кому они будут нужны...— И Бенуа обращается к другим.— Остальное разберите себе на память.

Летчики колеблются. И Бенуа сознательно проявляет жестокость: теперь он уже не предлагает разбирать, он сам сует им в руки вещи Перрье.

— Для тебя... Для тебя... Может, прикажете посылать это во Францию, его семье? Но, к вашему сведению,— там немцы! Я показываю пример — кисет я беру себе. А ведь только и требовалось — держаться за мой хвост. Черт бы его побрал!— с горечью восклицает он.— И всякий раз, как у нас будет покойник, я буду зол, как собака. Потому что нельзя там, наверху, вести себя как болван! Вы одно знаете — атаковать! Во что бы то ни стало погнаться и сбить хоть одного! Но воздушная война — это совсем не то! Это — выполнить задание! Это — вернуться живым и начать все снова! Рыцарские поединки — с ними покончено! Атакуйте внезапно! Стреляйте сзади! И учитесь уйти, когда бой не может принести успеха! Иначе вы будете сбиты, как голуби!

Остальные слушают, опустив головы.

— Вот какие вы все рыцари без страха и упрека. А я, я боюсь и не желаю быть сбитым. И я прямо это говорю! Но зато меня они никогда не собьют! И Вильмона тоже никогда! В то время как... Я вас всех уже повидал там, наверху... И я почти догадываюсь, кого из вас собьют!

— Например?— с ноткой вызова спрашивает Симонэ, которому немногим больше двадцати.

Этот вопрос приводит Бенуа в замешательство. Несколько секунд он пристально смотрит на молодого летчика, колеблясь ответить, потом резко поворачивается, унося в руке кисет Перрье. Остальные провожают его взглядами. Бенуа оборачивается на пороге.

— Вбейте себе в голову: для того чтобы бить, надо иногда уметь удирать! Франции нужны кресты над немцами, а не над вами!

Аэродром. Ночь. У одного из истребителей, под накинутым на него для маскировки брезентовым чехлом, при свете переносной лампы возятся двое механиков. Наблюдая за их работой, здесь же находится инженер.

Несмотря на весну, по ночам еще холодно.

— До утра закончите? — спрашивает инженер.

— Дюже холодно,— отвечает один из механиков, дуя на пальцы.

— Твой француз сбил первого фашиста! Мы, механики, должны отметить его победу своей победой — к утру вернуть машину в строй.

— Победу-то лучше бы стопкой водки отметить,— откликается второй механик.

— В пять утра приду, проверю готовность,— сухо говорит инженер и вылезает из палатки.

— Черт бессонный!— берясь за гаечный ключ, полуругательно, полуодобрительно говорит механик.

— «Мы — механики», «мы», «мы»! — недовольно передразнивает инженера другой.— А сам-то, наверно, пошел к французам попраздновать!

Инженер, скрипя сапогами по снегу, идет к другому самолету, тоже накрытому брезентом; из-под брезента виднеется узенькая полоска света.

— Как дела? — спрашивает он, влезая под брезент.

В эскадрилье царит необычайное возбуждение: Дюпон сбил первый вражеский самолет! По случаю этого события организован скромный праздник. Русские летчики пришли поздравить своих товарищей.

Капитан Тарасенко, которого французы в шутку за его любимую песню уже успели прозвать капитан Татьяна, как раз сейчас поет ее, аккомпанируя себе на баяне. Зыков подпевает ему, пробует делать это и Леметр.

Песня стихает.

— Синоптики обещают утром погоду,— вставая, говорит сидящий рядом с Дени Синицын.— Поэтому по последней за здоровье Дюпона. Лиха беда начала!

— А я в память Перрье,— говорит Дюпон, последним опрокидывая рюмку.— Я всего-навсего отомстил за него.

— Месть —паршивое слово,— вдруг говорит Леметр. — Побеждать — да! А мстить...

— Жалко Перрье, двадцать-то ему уже было?— обращается Зыков к Буму.

— Без двух недель,— отвечает тот.

Тарасенко, поддавшись вдруг возникшему настроению, растягивает меха баяна.

Напрасно старушка ждет сына домой,
Ей скажут — она зарыдает... —

берет он знакомый надрывный аккорд, но вместо привычного продолжения вдруг переходит на залихватскую студенческую: «Через тумбу, тумбу — раз!»— он увидел появившегося в дверях Перрье.

— Однако ты здорово нас надул! — первым из всех придя в себя от неожиданности и даже в эту минуту не теряя своей насмешливости, говорит Бенуа.

Все шумно обступают Перрье, пожимают ему руки, обнимают, тормошат, треплют. Он совсем растерялся, растрогался и вдруг заметил на шее обнимающего его де Вильмона свой шарф.

— Ах вы воры. Отдавай!— И он с шутливой свирепостью тянет с Вильмона свой шарф. Впрочем, тот сам охотно помогает ему в этом.

Перрье озирается. Товарищи со смехом протягивают ему кто что — пояс, трубку, вечное перо...

Бенуа возвращает ему кисет.

— Неплохой кисет, но все же мне приятней вернуть его тебе, чем хранить у себя.

— Держи самое главное!— говорит де Буасси и под общий смех вытаскивает из-за пазухи щенка, опекуном которого состоял Перрье.

— Подождите! — врывается в общий шум голос Дени.— Перрье! Иди и сам сотри это! — Дени пальцем показывает на доску. Перрье подходит к доске, стирает крест и, на секунду нагнувшись за мелом, пишет против своей фамилии такую же единицу, которая стоит против фамилии Дюпона. Мы видим его счастливое лицо в эту минуту.

На улыбающееся лицо Перрье наплывает его фотография, наклеенная на советское военное удостоверение, которое мы уже видели.

Мы находимся в штабе немецкого полковника фон Линдта; лейтенант Дрейхауз кладет перед ним на стол удостоверение Перрье.

— Я не ошибся, господин полковник. Сбитым Яком управлял французский офицер. Он тяжело ранен, и его перенесли в лазарет.

— Напрасно,— отвечает полковник.— Нами получены инструкции... Партизаны должны расстреливаться все, без различия...

На лице лейтенанта удивление.

— На французском лейтенанте была военная форма. На нем найдено военное удостоверение. Бой в воздухе был вполне регулярным.

— Все без различия!— обрывает его полковник.— Инструкции получены из генерального штаба. Они должны быть немедленно приведены в исполнение. Позвоните в лазарет.

Лейтенант собирается исполнить приказание, но в тот момент, когда он подходит к телефону, слышится телефонный звонок. Лейтенант поднимает трубку.

— Из лазарета говорят, что француз только что умер...

— Ну что ж, это к лучшему, — говорит полковник.

Ужасающий артиллерийский огонь. Кадры хроники: неистовая, яростная война.

Голос диктора:

Сражение становилось все громадней. Русские больше не отступали. Наоборот, они то там, то тут прорывали немецкий фронт. Эскадрилья «Нормандия» вместе с полком Синицына участвовала в жестокой битве за Орел.

Беспрерывно одна группа покидает летное поле, а другая возвращается с боевого задания. Надо сопровождать русские бомбардировщики, которые громят вражеские оборонительные укрепления. Зенитная артиллерия немцев многочисленна, их авиация бдительна, и они с ожесточением защищают вокзал Орла, являющийся самым трудным для атак пунктом.

С утра до вечера самолеты взлетают и садятся. Механики устремляются к ним, наполняют баки горючим, поспешно устраняют неисправности. И летчики, вернувшиеся из ада, снова летят в него.

Большинство машин в бою, но на летном поле постоянно находится пара дежурных самолетов, готовых взлететь по тревоге. Зеленая ракета — и через минуту летчик должен быть в воздухе! Уже там, наверху, он получит по радио дальнейшие распоряжения.

На этот раз дежурит де Буасси; его механик, которого и другие механики и летчик за солидный возраст почтительно зовут Иваном Ивановичем, хлопочет вокруг машины и видит, что измученный летчик заснул в самолете; механик сочувственно улыбается. Но вот взвилась зеленая ракета, вторая дежурная машина уже пошла на взлет, а де Буасси все еще неподвижно сидит в кабине. Он не проснулся! Ивану Ивановичу приходится срочно будить летчика. Но попробуйте разбудить двадцатидвухлетнего человека, свалившегося от усталости! Механик проявляет настойчивость:

— Лейтенант, лейтенант! Вставайте! — с трудом выговаривает он по-французски, тормоша летчика, и в сердцах добавляет уже по-русски: — Да проснись же ты, елки-палки!

Де Буасси открывает глаза; механик показывает ему направление ракеты. Де Буасси улыбается механику и запускает мотор.

— Иван Иванович! Мерси! Елки-палки! — озорно кричит он.

Старт! Механик провожает глазами «своего» лейтенанта.

Вечер. Майор Дени находится в своей рабочей комнате с Бумом, который принимает телефонное сообщение. Генерал Комаров предлагает подготовить к утру девять машин для совместного с русскими налета на немецкий аэродром под Орлом.

— Мои люди очень изнурены,— говорит Дени.

Бум передает. Но ответ краток, и Бум довольно быстро кладет трубку.

— Что он ответил? — спрашивает Дени.

— Что его люди тоже изнурены.

В «клубе» несколько человек (в том числе Бенуа, де Вильмон, Леметр, Шардон, Дюпон). У всех явные признаки утомления.

Входят Дени и Бум.

— Девятерым из вас утром придется лететь на штурмовку аэродрома.

— Мы сегодня уже три раза были над Орлом,— говорит Леметр.

— Туго пришлось?

— Как нам пришлось, могли бы рассказать Перрье, Симонэ и Колен... Но мертвые — плохие рассказчики...— добавляет де Вильмон, на шее которого снова повязан шарф Перрье.

— Русские полетят... — выжидательно говорит Дени.

Тяжелое молчание. Дени прибавляет:

— Девятку поведет капитан Лирон...

То же молчание. Заметив удивление Дени, де Вильмон объясняет:

— Мой командир, раз необходимо снова идти на трудное дело, люди предпочли бы, чтобы их вел Бенуа... Это вопрос не чина, а безопасности, с лейтенантом Бенуа мы чувствуем себя спокойнее.

Дени задумывается. В дверях появляются полковник Синицын и Зыков, заканчивающие диалог, начатый еще за дверьми.

— Лично я предпочитаю любой воздушный бой этой проклятой штурмовке,— говорит Зыков.

— Приказ — не меню: хочу котлеты, хочу кашу!

— Да уж каша будет! Штурмовать аэродром среди бела дня...

— На самом рассвете. И внезапность...

— Все равно, это, откровенно говоря,— наглость.

— Именно поэтому ты и поведешь девятку!— заключает Синицын и обращается к Дени:— Я пришел сговориться. Кто поведет ваших? Наших поведет он,—кивок на Зыкова.

Бум переводит слова Синицына.

— Нашу девятку поведет Бенуа,— решительно говорит Дени.

— А мы с тобой тоже слетаем и прикроем ребят сверху, пока они будут штурмовать,—весело говорит Синицын.

И его слова, переведенные Бумом, вдруг разрушают возникшее напряжение.

— Этот аэродром, как заноза; они именно с него каждый раз перехватывают нас над Орлом,—говорит Дюпон.

— Да, пожалуй, есть расчет с ними разделаться,— добавляет Бенуа.

— Бросить им перчатку! — это говорит де Вильмон.

— Перчатку? Много чести! Лучше дырявые сапоги! — по-прежнему весело отзывается Синицын, которому Бум перевел фразу де Вильмона.— Хотя бы вот эти самые!

И он каблуком сапога подковыривает оторвавшуюся подметку на другом сапоге. Все смеются.

— И вложим туда письмо фрицам позабористей! Как запорожцы турецкому султану,— предлагает Зыков.

— Французы тоже за словом в карман не полезут,— говорит Бенуа.

— А механики чем хуже других?— спрашивает только что вошедший инженер.— Мы тоже напишем!

Ожесточенная штурмовка немецкого аэродрома, снятая с той позиции, которую занимают над аэродромом самолеты Синицына и Дени, прикрывающие своих от неожиданного и вполне возможного появления «Мессершмидтов».

Внезапность оказалась полной. Внизу горят немецкие самолеты, зенитки тоже приведены в бездействие, и лишь с одной стороны изредка бьет уцелевшая пушка.

— Ну как, са ва? — спрашивает в микрофон Синицын.

— Са ва! — отвечает Дени.

— Слушай мою команду,— говорит в микрофон Синицын,— всем лечь на обратный курс,— и вдруг совсем другим, озорным, мальчишеским тоном добавляет: — Дени, прикрой меня! Я сейчас сброшу им сапоги!

— Давай,— по-русски слышится голос Дени.

Синицын пикирует почти до земли и, открыв фонарь кабины, выбрасывает на головы бегущих немцев сапоги, из которых на лету сыплются письма. Потом, свечой набрав высоту, он уходит с аэродрома, догоняя Дени.

Самолеты Дени и Синицына идут рядом.

Взгляд назад: над аэродромом огромный столб дыма. Уже далеко, а столб все еще не исчезает на горизонте.

Аэродром. Синицын садится последним. К его самолету сбегаются довольные удачей летчики — русские и французы. Он вылезает на крыло, огромный, веселый, босой.

— Са ва, ребята!— весело кричит он, спрыгивает на землю, но летчики его подхватывают, подбрасывают в воздух, и на фоне утреннего солнечного неба мелькают босые пятки полковника.

Дело к вечеру. Вдали скрываются быстрыми черными точками снова, в который раз, ушедшие на Орел самолеты.

Сейчас на летном поле дежурит самолет Шардона. Шардон, сидя наготове в кабине, слушает радио.

— Дюпон, держи строй,— слышится по радио знакомый голос Бенуа, и уже более коротко и быстро: — вижу слева «Мессершмидты»...

Над аэродромом взвивается ракета.

Шардон запускает мотор и взлетает. Внизу, с наблюдательного пункта, за ним следят советский дежурный офицер и Бум.

— Вражеский самолет над нашим расположением, он производит фотосъемки в квадрате А-5,— говорит в микрофон Бум.

Шардон понял, его самолет разворачивается в указанном направлении.

Дени, проводивший эскадрилью в полет на Орел, заходит в «клуб»— выпить стакан лимонаду. Жарко. Дени вытирает потное лицо. Доктор, не имея на этот раз партнеров для бриджа, скучает в «клубе» и строит карточные домики.

— У меня последнее время побаливает печень... А вам все равно нечего делать,— не осмотрите ли вы меня?— говорит Дени, подходя к доктору.

— А какой смысл?— спрашивает доктор, не отрываясь от карт.— Не вы первый, не вы последний. Моя печень тоже плохо переносит эту бесконечную американскую колбасу в жестянках. Русские иронически называют ее «второй фронт»... Тот, на котором американцы непобедимы.

— Но лично я не намерен сдохнуть на втором фронте,— вздыхает Дени,— так что, может быть, вы все-таки дадите себе труд...

Но звонит телефон, и Дени берет трубку:

— Хорошо... Сейчас? Иду...

Он кладет трубку и говорит доктору:

— Генерал срочно вызывает меня...

Проходя через поле, Дени замечает возвращающийся истребитель; перед посадкой он делает бочку,— значит, им только что сбита вражеская машина.

— Курьезный бой!— Это, стоя в помещении «клуба», говорит доктору еще разгоряченный боем Шардон.— Я беру указанное направление и сразу замечаю фрица! Я стремительно нападаю, стреляю и промазываю! Увлеченный быстротой, я его опережаю! Чувствую, что пропал — на этот раз он меня обстреляет! Вовсе нет! Я никогда не видал такого болвана, как этот немец: он дает мне возможность спокойно сделать поворот и вернуться. Это совершенно невероятно! Снова стреляю, и на этот раз он получает все, что ему полагается...

Он подходит к доске и ставит еще одну черту в графе своих побед — четвертую.

Майор Дени входит в избу, где сейчас размещается штаб генерала Комарова. Здесь кроме генерала уже находится Бум, прибывший по вызову раньше Дени.

Дени отдает честь, докладывая о своем прибытии. Генерал коротко кивает ему, сухо пожимает руку, кажется, намеревается что-то сказать, но вместо этого вдруг круто поворачивается и, отойдя к окну, останавливается там, спиной к Дени, сцепив сзади руки.

Дени недоуменно смотрит сначала на спину генерала, потом в растерянное лицо Бума.

— Переведите майору Дени, слово в слово, все, что я вам сказал,— не поворачиваясь от окна и не меняя позы, странным, глухим, каким-то не своим голосом говорит Буму генерал.

— Генерал сказал, что один из наших летчиков— Шардон,— уже от себя добавляет Бум, заикаясь от волнения и горя,— только что сбил капитана Тарасенко.

Дени настолько ошеломлен, что в первую секунду даже не понял, о ком идет речь.

— Тарасенко— капитан Татьяна...— взволнованно объясняет Бум.— Он передал по радио, что его атакует один из наших, а сам не ответил на огонь — покачал крыльями и развернулся, чтобы показать свои звезды... Но Шардон, как слепой, снова напал на него... И во второй раз...

Вот он, тот бой и тот странный немец, о котором рассказывал Шардон...

Генерал продолжает стоять, повернувшись спиной.

— Генерал считает это несчастным случаем... Крайнее переутомление в последних боях... Летчики измотались... Генерал сказал, что с его стороны взысканий не будет...

Майор Дени пытается ответить:

— Скажи генералу... Скажи ему...

И умолкает. В самом деле—что он может сказать сейчас генералу? Лучше молчать... Тогда генерал наконец поворачивается, подходит к Дени и кладет ему руки на плечи. Теперь, когда мы видим искаженное горем лицо генерала, мы понимаем, почему он, сдерживаясь, беря себя в руки, так долго стоял спиной к майору Дени.

— Несчастный случай...— говорит он, и Бум постепенно переводит его слова.— У него было уже восемь побед... Только здесь, а раньше... Это был мой друг... Я с ним дрался еще в Испании... Ты понимаешь меня, Дени? — вдруг добавляет он по-французски, глядя в глаза Дени.

В «клубе» несколько летчиков собрались вокруг Шардона, который по-прежнему не понимает, что с ним произошло в воздухе.

— Этот бой доказывает, что у немцев больше нет летчиков. Я имел дело с мальчишкой! Настоящий летчик сбил бы меня, как утку!

Майор Дени подходит к Шардону.

— Пойдемте... Я должен с вами переговорить...

У командира такое серьезное лицо, что все остальные испытывают смущение; они молча провожают взглядами Шардона, которого Дени уводит в свою рабочую комнату.

— Ваш немец — это Тарасенко... Вы сбили капитана Тарасенко.

Шардон стоит как оглушенный; опомнившись, он говорит, что покончит с собой.

— Таким образом,— говорит Дени,— вместо одного нелепо погибшего летчика их будет два.

Шардон предлагает стать добровольцем для любого полета, где надо будет пожертвовать собой.

— А что, разве бывают полеты, где не надо жертвовать собой?— спрашивает Дени.

— Что же мне делать?

— Для начала — взять себя в руки... Генерал несколько раз повторил мне...

Но дверь в комнату открывается, и появляется Бенуа.

— Мой командир, мы вернулись. Русские только что взяли Орел... И этот проклятый вокзал тоже взят. Фронт прорван, танки ринулись в пробитую брешь... К несчастью, на обратном пути мы потеряли Дюпона...— И, как всегда нещедрый на подробности, Бенуа ставит пальцем в воздухе молчаливый крест.

В тот же вечер «в клубе». Летчики удручены тяжелыми событиями этого дня... В одном углу Леметр сидит и что-то сосредоточенно пишет. Мы скоро узнаем, что он пишет...

Даже партии в бридж сегодня не сопутствует обычное увлечение. Один лишь доктор проявляет интерес к игре: он злится и обращается к своему партнеру, Бенуа:

— Я прошу пики! О чем вы думаете?

Бенуа поднимает глаза и, не отвечая, смотрит на доктора. От этого взгляда доктору становится не по себе, и он спешит выйти из неловкого положения...

— Впрочем, это не имеет значения...

Но Бенуа, уже не обращая на доктора внимания, отодвигает от себя карты и через всю комнату обращается к Леметру:

— Бум говорит, что Тарасенко дрался с немцами еще в Испании...— И добавляет, немного помолчав:— Помнишь, как ты, я и Дюпон летели тогда из Африки и все думали — дотянем ли на этом бензине до Гибралтара?.. Что ты делаешь? Продолжаешь вести за него дневник эскадрильи? Брось, у него был хороший почерк, а у тебя дрянной.

— Что поделаешь,—отзывается Леметр, — я не особенно люблю писать... Но другие любят это еще меньше меня.

И мы видим страницу дневника, первая половина которой написана старательным, четким почерком Дюпона, а вторая — поспешным, крупным почерком Леметра. Он записал: «Русские продвинулись почти на сто километров... «Нормандия» следует за линией фронта, и завтра мы переезжаем на новую квартиру».

Утром несколько летчиков выходят из «клуба» на летное поле, неся чемоданчики и кое-какую одежду... Переезжают!

Канцелярия майора Дени тоже переезжает, и Дени по обыкновению обозлен количеством накопившихся у него за это время бумаг.

— Если все это так уж интересует ребят из министерства, мы оставим им адрес— пусть после войны забирают свою труху прямо отсюда.

Входит Бум.

— Мой командир! Мне хотелось немножко прокатиться, и я просил де Буасси засунуть меня в фюзеляж и довезти до нового аэродрома. Но он не взял.

— Почему?

— Не все механики влезли в «Дуглас», и Вильмон и Буасси везут своих механиков каждый при себе.

Дени пожимает плечами.

— Мой механик улетел в «Дугласе», и я могу взять тебя, с условием, что ты перед этим поможешь мне разобрать этот канцелярский сор.

— С условием, что вы не будете по дороге перевертывать меня вниз головой. Я очень не люблю этого.

— Так и быть,— соглашается Дени и со вздохом добавляет: — Эх, если бы ты знал, как трудно старому летчику-испытателю каждый день с утра до вечера помнить, что он командир части и должен вести себя прилично...

Летное поле. Оно уже почти пусто; несколько самолетов выруливают перед взлетом, поднимая густые облака пыли.

Остаются последние три еще не улетевших самолета. Возле двух из них стоят Вильмон и де Буасси.

Мы видим, как механик Вильмона, небольшой, подвижной, похожий на мальчишку, ловко взбирается в самолет и пролезает в узкую полукабину-полуящик, расположенную в Яке за спинкой сиденья летчика.

— Ну, мой забрался,— говорит де Вильмон,— можно лететь. А вот как твой Иван Иванович,— он с улыбкой кивает на механика де Буасси,— это еще неизвестно!

Иван Иванович, услышав свое имя и понимая, о чем идет речь, подмигивает,— мол, ничего, все в порядке, как-нибудь да залезем!

Вильмон влезает в свой самолет, но, прежде чем закрыть фонарь кабины, окликает де Буасси.

— Русские говорят, что после окружения по лесам еще бродят тысяч сорок немцев. Не советую идти на бреющем! Вдруг еще какой-нибудь болван подстрелит.

— Ничего, им теперь не до этого!— усмехается де Буасси.

Вильмон, приветственно махнув рукой, захлопывает фонарь кабины, включает мотор, и его самолет скрывается за пеленой пыли.

— Ну что ж, полезем и мы в тещин ящик,—усмехнувшись, говорит Иван Иванович, хлопнув своей тяжелой ладонью по фюзеляжу, и лезет в самолет.

Некоторое время он ворочается в кабине, пролезая за спинку сиденья летчика. При его мощной фигуре это нелегко, но в конце концов он протискивается и, в последний раз дружески подмигнув своему пилоту, скрывается внутри фюзеляжа.

Новый аэродром. Он совсем близко к фронту. Иногда издали доносятся отголоски канонады. На аэродроме уже стоит десяток истребителей и «Дуглас». Дени и Бум, которые, очевидно, только что сели, идут к группе летчиков, столпившихся у командного пункта (маленькая палатка, сбитые из нескольких досок стол и скамейки. Небольшая, уже развернутая для работы рация). Здесь же находятся инженер эскадрильи и несколько механиков.

— Все?— спрашивает Дени.

— Все, кроме де Буасси,— отвечает Бенуа.

— Как? Он вылетел за пять минут до меня,— удивленно говорит Дени.

— Сейчас поищем его в воздухе,— говорит Бум и надевает наушники.

И едва он успевает это сделать, как одновременно происходят два события: к аэродрому на небольшой высоте подходит истребитель де Буасси, а в наушниках радио слышится его прерывающийся голос:

— Меня подбили... Я ранен в лицо... Плохо вижу землю, сажусь вслепую...

Первая попытка посадки вслепую не удается. Де Буасси промазал мимо аэродрома так сильно, что все понимают — дело плохо.

— Набирай высоту! Пробуй еще раз!— командует у микрофона Дени.

Де Буасси неуверенно уходит вверх. Новая попытка, еще более неудачная.

— Он не сядет,— говорит инженер.

— Сейчас попробуем еще,— напряженно отвечает Дени и спрашивает в микрофон:— Де Буасси, ты слышишь меня, де Баусси?

— Он не сядет и разобьется,— угрюмо повторяет инженер.— Прикажите ему набрать высоту и выброситься.

— У него в кабине механик.

— Я знаю.

— У механика нет парашюта.

— Я знаю. Прикажите де Буасси выброситься. Иначе они погибнут оба.

— Не могу.

— Лучше один, чем оба.

— Не могу.

Самолет в третий раз проносится над аэродромом не в состоянии приземлиться.

— Положение безнадежно! Прикажите де Буасси выброситься,— бледнея, упрямо повторяет инженер.

— А если б было наоборот? — в свою очередь спрашивает, глядя ему прямо в глаза, бледный Дени.

— Я бы приказал.

Все летчики уже поняли, какая драма разыгрывается в воздухе.

— Как бы ты поступил!— спрашивает де Вильмон у Бенуа.

Бенуа колеблется, стискивает зубы:

— Правильно воевать, это значит иметь мужество выброситься.

— Де Буасси не выбросится один.

— Он неправ...

Вильмон поворачивается к Бенуа:

— А ты, ты бы выбросился?

Бенуа колеблется:

— Нет... но я должен был бы это сделать!

Самолет в четвертый раз заходит на посадку.

— Буасси, я вас умоляю выброситься...— кричит в микрофон Дени.— Буасси, я вам приказываю выброситься...

Молчание. Бум спрашивает у Дени:

— Он вас слышит?

Дени молча кивает.

— Он отвечает?

— Нет.

А там, в вышине, в фюзеляже, Иван Иванович дергает де Буасси за куртку.

— Выбрасывайся! — кричит он по-русски.

Но де Буасси делает отрицательный знак головой.

Самолет в пятый раз идет на посадку и врезается в телеграфные столбы.

При торжественных траурных звуках советского военного оркестра русские летчики несут гроб де Буасси, а французские — гроб Ивана Ивановича. Генерал, Синицын и Дени сопровождают шествие.

Вырыта общая могила, в нее опущены оба гроба.

Генерал подходит к могиле и произносит несколько слов:

— Лейтенант де Буасси и старшина Смирнов рядом сражались и рядом погибли за общее правое дело! И пусть они рядом спят в земле, которую они вместе вырвали из черных рук фашизма.

Генерал, Синицын и Дени, бросив по горсти земли на оба гроба, отходят в сторону, чтобы каждый из русских и французских летчиков мог в свою очередь отдать ту же дань уважения своим мертвым товарищам.

Бум подходит к Дени.

— Генерал спрашивает, почему отсутствует лейтенант Шардон...

Дени объясняет:

— Шардон вбил себе в голову, что русские ему не прощают... Вчера он сбил двух немцев... И я, честно говоря, не знаю, как он при этом остался жив сам. Мне показалось, что он искал... Вы понимаете?

Генерал кивает — он понял это прежде, чем ему перевели.

— Еще раз от моего имени скажите лейтенанту Шардону, что это был несчастный случай.

Окраина аэродрома. Вдоль нее проходит большое, сейчас, после боев, сильно разбитое шоссе. Следы жестокого боя, который разыгрался именно на этом участке шоссе несколько дней назад. Судя по всему, прорвавшиеся русские танки настигли здесь немецкую колонну на марше. Трупы уже убраны, но кругом сваленные в кюветы, раздавленные, разбитые немецкие грузовики и бронетранспортеры, задравшая к небу ствол самоходка «Фердинанд». Зенитное орудие с опущенным для стрельбы прямой наводкой разорванным стволом, распластавшаяся во всю длину на шоссе, слетевшая с танка гусеница. И неподалеку, тоже нашедший себе конец в этом бою, советский танк «Т-34» с сорванной башней.

По шоссе движется длинная, кажущаяся нескончаемой, колонна немецких пленных под конвоем немногочисленных советских автоматчиков. Уже вечереет, устали все — и пленные и конвоиры.

Бенуа и де Вильмон вечером, после летного дня, вышли за колючую проволоку, отгораживающую аэродром от шоссе, посмотреть на немцев. Они еще никогда не видали пленных немцев в таком количестве.

— «Раса господ» сегодня сильно смахивает на овечье стадо,— замечает Бенуа.

— Но какая-то из этих овечек еще вчера подстрелила нашего де Буасси, — с горечью отзывается Вильмон.

— Я отдал бы годовое жалованье за то, чтобы собственными глазами увидеть их вот именно так, топающими по улицам Парижа,— говорит Бенуа.

Колонну немцев, которая сейчас минует их, конвоируют уже не солдаты, а партизаны — люди в штатском, обвешанные немецким трофейным оружием.

Двое из них — бородатый немолодой мужчина и худой беловолосый парень с автоматом, заинтересованные, приостанавливаются около французов. Французы в свою очередь смотрят на них.

— Огоньку нет?— спрашивает бородатый, разглядывая французов.

Де Вильмон щелкает зажигалкой.

— Партизан? — спрашивает Бенуа, когда бородатый прикуривает.

— Партизан,— кивает тот, перекидывая с плеча на плечо автомат.— А вы кто будете, соколы, что-то форма на вас чудная, не наша?

— Француз,— на своем ломаном русском языке отвечает де Вильмон,— вместе русский товарищ бьем фриц.

Он показывает на пленных, потом тычет пальцем в небо, показывая, где именно они бьют немцев. Показав на себя, он выставляет четыре пальца, потом, показав на Бенуа, выставляет шесть пальцев.

Все, что он сказал, понятно; обоим сторонам хочется продолжить разговор, и как раз в эту секунду с аэродрома на шоссе сворачивает «санитарка». В кабине ее, третьим, рядом с шофером и врачом,— Бум.

— Эй,— кричит Бенуа,— подожди, помоги нам тут объясниться...

— Не могу,— кричит Бум, высунувшись на ходу из машины,— только что сбили Шардона...

Бум сидит в белом халате в коридоре госпиталя. Видны две двери — в две соседние палаты. Мимо Бума идет чем-то взволнованный врач, за ним бежит сестра.

— Товарищ доктор! — поднимается ему навстречу Бум.— Я прошу разрешения...

Но он не успевает докончить фразу.

— Обождите, сейчас я вернусь,— говорит врач и поспешно проходит в одну из палат, не закрыв за собой дверь. Через дверь видна небольшая комната с двумя койками. Одна из них пуста, на другой сидит человек в одном белье, с забинтованной головой. Он поднимается навстречу врачу, но его вполне военная поза кажется несколько нелепой из-за его одеяния.

— В чем дело, какие еще тут протесты? — резко спрашивает врач.

— Я официально протестую,— с сильным немецким акцентом отвечает человек в белье,— против насилия над германскими военнопленными. Господина полковника повезли на переливание крови...

— Ну и что?

— Я как его адъютант официально заявляю вам, что господин полковник, если бы он был в сознании, не был бы согласен перелить в себя неарийскую кровь. Я официально требую перелить в него мою кровь!

— Ваш полковник, очевидно, такой же фашистский осел, как и вы,— с холодной злостью отвечает врач,— но при этом кровь у вас с ним все-таки разных групп. А я, в противоположность вам, не убийца, а врач, и намерен поставить его на ноги.

Врач выходит из палаты, в сердцах хлопнув дверью, и оказывается перед Бумом.

— Слыхали?—еще не остыв, спрашивает он.— Хоть бы поскорей дожить до того дня, когда последний из этих фанатиков будет вышвырнут из пределов России.

— И из пределов Франции,— в тон ему отвечает Бум.— Товарищ доктор, я хотел бы увидеть лейтенанта Шардона...

Палата, в которой сидят Бум и Шардон. Шардон еще в кровати, но уже на положении выздоравливающего.

— Да, старина, по совести сказать, ты вернулся на землю издалека, почти с того света. Русские медики склеивали тебя с недюжинным терпением. Ах, как ругал тебя в тот вечер майор Дени: что один на такую ораву немцев мог полезть только сумасшедший или самоубийца...

— Да,— усмехается Шардон,— теперь я знаю, что такое побывать под расстрелом... Но одного я все-таки успел свалить! — добавляет он.

Однако и этот подвиг не избавил Шардона от прежнего чувства виновности.

— В глазах врачей и медицинских сестер я много раз читал, что они все знают!

— Ничего они не знают,— говорит Бум.

— Нет, знают... Они будут повторять, что это несчастный случай, но в глубине души...

Кажется, Шардон никогда не излечится от этой раны...

— А как эскадрилья?— спрашивает он.

— Зима. И небо в тучах... Когда нет летной погоды, ребята режутся в карты и ждут подкрепления, о котором нас постоянно уведомляют и которое никак не прибывает... Наш щенок постепенно вырастает в маленькую собачку. После смерти де Буасси его нянчит сам Дени... Забавная новость: у доктора болит печень!

— У него тоже? Второй фронт!

Оба они хохочут.

— Я вижу, ты смеешься,— говорит Бум.— Значит, я могу бежать дальше... Впрочем, может быть, ты чего-нибудь хочешь? Я все сделаю!

— Да, — вдруг очень серьезно говорит Шардон,— хочу! Но, к сожалению, это не в твоей власти.

— Почему?

— Я хотел бы только одного,— чтобы Тарасенко был жив...

Зима. Большой транспортный самолет садится на заснеженный аэродром. Наконец-то прибыло подкрепление! И большое: сорок пять летчиков. «Старики» бросаются навстречу своим товарищам... Радость встречи, дружеские объятия. Бенуа обнимает по очереди трех вновь прибывших товарищей, собирается расцеловаться с четвертым, но вдруг застывает: это Флавье, тот самый офицер, который в начале фильма не рекомендовал ему нарушать дисциплину. Объятие не состоялось. Они просто пожимают друг другу руки. При этом Бенуа замечает, что рукав Флавье украсился еще одной — теперь уже майорской — нашивкой.

— Браво! — говорит Бенуа.

Среди вновь прибывших вернувшийся из госпиталя Шардон узнает своего рыжего друга, арестованного в Алжире при покупке лодки. Короткий первый обмен репликами; многие из прилетевших сейчас давно хотели присоединиться к эскадрилье, но им мешали разные, подчас трагические обстоятельства.

В столовой Бум подклеивает к доске, на которую заносятся боевые вылеты и победы (а также имена погибших), большой белый лист с именами вновь прибывших.

Между «старыми» и «новыми» — полное согласие. Разговоры идут главным образом о том, чтобы поскорей пройти период тренировок и принять участие в боях.

В соседней комнате у майора Дени — Бенуа, Леметр и Флавье.

Дени радуется, что теперь можно сформировать три эскадрильи. Первой будет командовать Бенуа, второй — Леметр, третьей — Флавье.

— Возражений нет?— спрашивает Дени.

— Нет.

Из соседней комнаты доносятся смех, пение...

— Помните,— говорит Дени,— как прибыли мы, первая эскадрилья? В тот самый день, когда флот был потоплен, когда казалось невероятным, что война может быть выиграна.

— Некоторые считали нас сумасшедшими, — говорит Бенуа, подмигивая Леметру.

Флавье отлично понимает, на что намекает Бенуа, но не отвечает.

Голос диктора:

— Во время тренировки у вновь прибывших были такие же трудности, как у их товарищей в первые недели существования эскадрильи: неудачные посадки на обледеневших дорожках, неумение ориентироваться среди снежных полей...

Летное поле. Очередные тренировочные полеты. Флавье заметно раздражен промахами своих подчиненных.

Бенуа и де Вильмона, заглянувших сюда после полетов посмотреть, как идут дела у Флавье, забавляет его дурное настроение.

— Нужно, конечно, принять во внимание, что в третьей эскадрилье почти все пилоты по три года не летали,— говорит Бенуа. Флавье не отвечает на эти шпильки, впрочем, не слишком злые. Он делает вид, что не слышит.

К трем пилотам быстро подходит Шардон. Он сообщает, что Ламбер, сопровождавший Дени, который летал к Синицыну — на передовой аэродром, у самой линии фронта, вернулся один. Они бросаются к Ламберу, вокруг которого уже столпились другие летчики.

Ламбер повторяет свой рассказ: по дороге к Синицыну они немножко уклонились, пересекли линию фронта — Дени давно не летал и соскучился. И тут попались три немца. Долго крутились, наконец Дени сбил одного, потом второго. За третьим Дени погнался... Ламберу пришлось вернуться — он получил в бою пробоины, да и горючее было на исходе.

— А у командира еще оставалось?

— Вряд ли многим больше, чем у меня...

Пилоты, удрученные, переглядываются.

— Да, так и бывает...— говорит де Вильмон.— Фриц у тебя в руках, отпустить его — выше твоих сил... и забываешь про горючее!

Командный пункт. У телефона Бум. Он вешает трубку и поворачивается к Леметру.

— Это русские. Они спрашивают, когда вылетел Дени.

— Как было условлено.

— Они не понимают, почему он не прилетел...

Все молча смотрят друг на друга.

В столовой подан обед, но никому не хочется есть... Вокруг стола, у ног летчиков, потерянно бродит собачонка.

Входят генерал и Синицын.

Все пилоты встают, поворачивают в их сторону головы. Но генерал молчит, молчит и Синицын.

— Какие известия?— не выдерживает Леметр.

— Плохие. Хуже не бывает. Немецкое радио сообщило, что в обломках сбитого ими Яка обнаружен труп командира «Нормандии», майора Дени...

Молчаливый Синицын направляется к доске. Он ставит две единицы в графе сбитых самолетов и крест против имени Дени...

— Какого черта он не полетел прямо ко мне?— повернувшись, произносит он дрогнувшим голосом — таким, что, кажется, сейчас этот громадный, сильный человек, возьмет и заплачет.

— Я не знаю, кто будет назначен вашей военной миссией командиром вашей части,— говорит генерал,— но пока его обязанности будет выполнять старший по званию среди вас.

Все поворачиваются к Флавье. Флавье бесстрастен.

В комнате у летчиков. Бенуа возмущен.

— Что он командует своей эскадрильей, где все летчики, так же, как он, прибыли с опозданием ровно на два года, меня не волнует... Но командовать всей «Нормандией»! Вот уж нет!

— Таков общепринятый порядок,— говорит Леметр.

— Порядок! Скажи еще — приказ! Но ведь именно этим порядкам и приказам мы в свое время и отказались подчиниться!

— Чем больше нас будет здесь, в России, тем лучше для Франции! В конце концов, он приехал сюда как доброволец...

— Пусть сражается рядом с нами, согласен! Но представлять всех нас, быть первым, прибыв последним!.. Нет!

Бенуа поворачивается к де Вильмону, который держит на руках собачонку.

— Ты согласен?

— У меня это скорее вызывает смех,— отвечает философски настроенный де Вильмон.

— А ты, Шардон?

— Я считаю нелепым, что самым достойным полагается считать самого старшего в чине. Но что поделаешь, это — армия.

Тем временем в комнате штаба Флавье разговаривает с Бумом.

— Я ни о чем не спрашивал, когда прибыл сюда, — говорит Флавье.— Но теперь я хотел бы знать, где находятся архивы нашей части?

Бум улыбается:

— Командир не любил бумажной волокиты... И потом мы так часто перебирались с места на место... У каждого пилота — свое удостоверение. А у эскадрильи — свой дневник.

Флавье берет со стола и перелистывает дневник, начатый Дюпоном и продолженный Леметром.

— С иллюстрациями!

Бум улыбается:

— На память...

— И даже с шутками,— продолжает Флавье ледяным тоном и вслух читает выдержку из дневника:—«Бенуа только что сбил двенадцатый самолет. А сколько девушек — не пересчитаешь!»... Ни в одном дневнике, ни в одной воинской части я не находил ничего подобного...

— Многого другого, мой командир, вы тоже нигде в другом месте не найдете!

Флавье разглядывает физиономию Бума, который не брился уже дня два.

— С завтрашнего дня вы начнете бриться каждое утро... Надеюсь, остальные догадаются сами. Наша воинская часть находится в чужой стране... Мы должны производить хорошее впечатление.

Бум улыбается:

— До сих пор мы производили не такое уж плохое впечатление! Нужно понять, мой командир, что «Нормандия»— это особая воинская часть.

Флавье сухо прерывает его:

— В армии не существует особенных воинских частей. И, пока командование находится в моих руках, я буду его осуществлять согласно моим понятиям о моем долге...

Комната командира: маленькая, как монашеская келья. Флавье, насвистывая французский военный марш, неторопливыми, точными движениями бреется перед кусочком зеркала. Стук в дверь; в комнату входит Бенуа.

— Вчера я говорил со «стариками»... Мой командир, нужно проткнуть нарыв...

Флавье слишком умен, чтобы не предвидеть того, что произойдет, именно поэтому он тщательно владеет собой.

— Какой нарыв?

Чем острей разговор, тем больше Флавье будет занят своим бритьем, словно это и есть сейчас самая важная вещь на свете.

— И прежде всего мы хотели бы задать вам один вопрос... В Алжире вы были капитаном... Теперь вы майор... Где вы заслужили эту нашивку?

— Офицеры обязаны давать отчет только своим начальникам... В виде исключения — отвечу: я успешно выполнил полученный мной приказ французского командования и сбил английский самолет.

Бенуа кажется, что он ослышался:

— Английский?!

— Именно!

Бенуа потрясен, но Флавье, как ни в чем не бывало, продолжает:

— Будут ли другие вопросы? Пользуйтесь случаем, ибо наш разговор последний в таком роде.

— Значит,— спрашивает Бенуа,— до того как прибыть сюда, вы ждали, куда подует ветер?

— Я ждал распоряжений...

— Не размышляя?

— Моя роль заключается в том, чтобы драться.

— И вы не стесняетесь теперь, здесь, командовать людьми, которым вы готовы были помешать бежать из Алжира?

— Таков был приказ.

— Вы хотите командовать людьми, которые встали на защиту правого дела, когда оно казалось безнадежным! В противоположность вам мы вышли из повиновения. Мы сделали свой выбор. И на счету «Нормандии» столько побед потому, что лучше дерешься за то, что сам выбрал!

— Основа военной доблести — повиновение, а не свобода выбора.

— Вы рассуждаете, как немец.

— Именно поэтому немцы чуть не победили весь мир.

— Доведите мысль до конца. И поставьте нам в вину наш отъезд вопреки распоряжениям!

Флавье смотрит Бенуа прямо в глаза.

— Я воздаю должное тому, что вы здесь сделали. Это здорово! Но...

— Вы уже получили нашивку за ваши «но», но мы не признаем ее!

— Придется признать, лейтенант!

— Нет! Русские, как только началось затишье, предложили положенный нам отпуск... Мы от него отказались. Но сегодня мы заявим, что согласны им воспользоваться!

— Хорошо, подайте рапорт. Я рассмотрю.

Бенуа окончательно взбешен:

— Боюсь, что мы с вами не сговоримся!

Флавье надевает китель и застегивает его; у него еле заметно подрагивают пальцы.

— Извините... Я должен отдать распоряжения...

Он выходит из комнаты и встречает в коридоре Бума:

— Кажется, между Бенуа и вами был жаркий спор?

Флавье делает удивленное лицо:

— В регулярной части исключена возможность спора между майором и лейтенантом.

Зима, большое белое поле, окаймленное черной цепочкой леса.

Снижаясь, идет самолет. Все ниже, ниже за ним тянется черный дым. Еще ниже, удар! Самолет на брюхе проволокся по насту и остановился. Летчик сделал такое движение, словно он хочет вылезти, но бессильно откинулся на спинку сиденья.

С трех сторон на снегу зачернели движущиеся точки.

Они приближаются к самолету.

Лица фашистских солдат, которые, скользя по насту, спотыкаясь, спешат к самолету.

Летчик — лейтенант Пикар, один из вновь прибывших, тот самый лейтенант, которого мы в начале фильма видели в кафе в Оране, силится прийти в сознание, приоткрывает и снова опускает веки.

Черные, теперь уже не точки, а фигурки людей все ближе сползаются к самолету.

И вдруг в тишине резкий длинный треск. Фигурки останавливаются, падают. Одни продолжают бежать вперед, другие бегут назад. Низко над белым полем, описывая широкое смертельное кольцо вокруг подбитого истребителя, строча из пулеметов, проносится Як со знакомым нам номером на хвосте — самолет Бенуа, который сегодня, против обыкновения, не проявляет осторожности.

Самолет уходит вверх, фигурки на снегу вскакивают, но снова раздается треск пулеметов, и второй самолет почти на бреющем описывает то же смертельное кольцо.

Немцы стреляют по самолетам и упорно стараются, несмотря на огонь сверху, добраться до подбитого истребителя.

Но самолеты продолжают заходить один за другим.

Кабина одного самолета: лицо Бенуа.

— Может быть, он убит, тогда игра не стоит свеч!— говорит он в микрофон.

Кабина другого самолета: лицо Леметра.

— Мертвый так не посадит.

И, как бы стремясь подтвердить его слова, пришедший в сознание Пикар отодвигает крышку фонаря, мешком вываливается в снег, отползает от самолета и, стащив шлем, размахивает им в воздухе.

Сверху, из кабины самолета, отчетливо видны истребитель и размахивающий шлемом летчик. На этом звучит текст радиопереговоров в воздухе:

— Сообщили русским?

— Да. Но нет ответа.

— Я без бензина. Ухожу.

— Уходи.

— Бенуа, как с горючим?

— Еще на пять минут.

Из-за леса, круто снижаясь, вылетает У-2 и садится на снег, рядом с подбитым истребителем. Летчик машет из самолета рукой, торопя Пикара.

Пикар поспешно ковыляет к У-2. Но он сильно расшибся при вынужденной посадке, и силы покидают его. В нескольких шагах от У-2 он спотыкается, падает в снег, снова поднимается и, наконец, с помощью протянувшего ему руки летчика почти в бессознательном состоянии вскарабкивается на заднее сиденье У-2.

У-2 выруливает и, оторвавшись, идет к темнеющему впереди лесу.

Но на опушке леса стоит немецкая зенитная батарея, и в воздухе по бокам самолета вспыхивает несколько разрывов.

Самолет, до этого упорно набиравший высоту, начинает стремительно снижаться, почти падать прямо на опушку леса, на немецкую батарею.

Мы видим радостное лицо немецкого офицера-артиллериста:

— Стой! Не стрелять, он подбит и садится! Возьмем живыми!

И кажется, действительно самолет подбит и садится на лес.

Из кабины летчика видна опушка леса, орудия, фигуры замерших немецких артиллеристов, все ближе, ближе, и вдруг все это одним рывком исчезает где-то внизу...

В последнюю секунду, уже оказавшись в нескольких десятках метров от немцев, в мертвом пространстве, летчик сделал крутую горку и, пока немцы меняли наводку и поворачивали орудия, дерзко ушел над лесом за их спины.

То ли еще раньше, когда летчик помогал Пикару влезть в самолет, то ли сейчас ремешок на его шлеме лопнул и шлем сорвало ветром. Когда летчик, довольный своей удавшейся дерзостью, поворачивается к французу, мы видим его летящие по ветру коротко, но все-таки недостаточно коротко для мужчины остриженные волосы и оживленное девичье лицо.

— Порядок! Теперь дома! — перекрикивая шум мотора, кричит девушка Пикару.

Но тот по-прежнему в полубессознательном состоянии, и мы сейчас видим девушку его глазами: сначала в тумане что-то неясное, потом вдруг летящие по ветру волосы и женское лицо, кажущееся ему неправдоподобно прекрасным; и снова все расплывается в тумане, и Пикар так и не понимает в эту минуту: увидел он женское лицо или оно ему только почудилось.

Полковник Синицын с пакетом в руках входит в столовую, где обедают французы. Все встают. Флавье сидит во главе стола новичков, а за столом «стариков» поставлен прибор перед пустым стулом Дени.

— Прошу садиться,— говорит Синицын и добавляет со смехом: — Приятных котлет!

Летчики садятся, Флавье подходит к полковнику. Оказывается, Синицын привез пакет с отпусками, запрошенными для «стариков».

— На целый месяц!

— И притом—в Москву!

— А война без нас не кончится?

Бум переводит немногословные как обычно пожелания Синицына:

— Добрый путь! Завтра за вами придет полуторка... Передавайте привет Москве!

Пожав руки «старикам», Синицын говорит Флавье, что желал бы иметь с ним краткий разговор по служебному делу. Оба они, в сопровождении Бума, проходят в комнату штаба.

Полковник, который до сих пор улыбался, сразу становится вполне серьезным.

— Отпуска получены, и я, как видите, передал их... Но я думаю, что завтра они вряд ли сами захотят их использовать... Вы меня понимаете?

Нет, Флавье не понимает.

— В таком случае, мой полковник, зачем было приносить им отпуска?

— Так положено. Отпуска получены. Все должно идти своим нормальным порядком. Но вряд ли они уедут...— И Синицын, не выдержав, почти укоризненно добавляет:— Неужели вы не догадываетесь, что именно я не имею права вам сказать?

Сцена обрывается на этом вопросе.

В комнате «стариков» приготовления к отъезду... Запихивают белье и одежду в чемоданы. Оживленно и легкомысленно (как уезжающие на каникулы гимназисты) строят разные превосходные проекты:

— Помыться в ванне!

— Съесть хороший бифштекс!

— Увидеть ту девушку, которую видел зимой!

Но полуторка что-то запаздывает...

В лесу сосредоточено невероятное количество орудий всех калибров. Они стоят чуть не впритык одно к другому, устрашая своим количеством и, как ни странно, своим безмолвием.

Офицер проверяет время. Еще несколько секунд, стрелки сойдутся, и орудия заговорят...

Снова комната «стариков»: выстрелы сотрясают землю с такой силой, что дом дрожит... Пилоты перестают возиться с чемоданами.

— Что это такое?

— Наступление!— говорит Бенуа.

Он кидается к двери, бежит через коридор в штабную комнату.

Флавье у телефона, он плохо слышит из-за ужасающего рева артиллерии. Дом продолжает содрогаться.

— Понял!.. Понял!..— говорит Флавье, вешая трубку.

— Общее наступление? — спрашивает Бенуа.

— Русские решили форсировать Неман...

— И вы ничего не сказали!

— Я этого не знал...

— И предоставили нам собирать вещи и ждать полуторку!

— Вы получили ваши документы... Никто не станет препятствовать вашему отъезду...

— Вы что, серьезно воображаете, что мы удерем в такую минуту?

Флавье сохраняет свое обычное спокойствие.

— Я ни минуты этого не думал...

— Ладно,— говорит Бенуа.— Какие распоряжения?

— Полковник только что предложил отправить усиленную эскадрилью на прикрытие бомбардировщиков и предупредил, что дело будет тяжелым: немцы подняли навстречу всю авиацию.

— Все в порядке,— говорит Бенуа.— Я поведу!

— Извините,— говорит Флавье,— но поведу я. Ибо пока что командиром являюсь я.

— Боюсь, что в этом случае будут ненужные потери...

— А я вам не предлагаю участвовать в этом вылете... Я только считаю это желательным... вместе с де Вильмоном, Шардоном, словом, с лучшими, ибо, повторяю,— дело трудное...

Снова в комнате «стариков», чемоданы уложены. Пилоты сидят на койках. Снаружи по-прежнему грохочет артиллерия. В комнату входит Бенуа, который передает просьбу командира:

— Он составляет сильную группу для сопровождения бомбардировщиков и поведет ее сам... Как поступим?

— Надо лететь,— говорит Леметр.

Бенуа ищет союзника, он смотрит на де Вильмона, который задумчиво почесывает шею собачки. Но де Вильмон легко, почти весело отвечает:

— Командиры меняются... А враг остается тот же!

Бенуа обескуражен тем, что его протест не находит отклика.

— Разве я неправ?

— Твоя ошибка в том,— говорит Леметр,— что ты все время стараешься дать почувствовать Флавье, что правда на твоей стороне. Он упрям, как осел, и скорей лопнет, чем признает это. Но раз он все-таки приехал сюда и сражается вместе с нами, не будем говорить о старом.

— А я предупреждаю вас,— говорит Бенуа,— что сейчас он готов подвергнуть нас любому риску, лишь бы доказать, какой он отличный пилот и бесстрашный воин. И ради его самолюбия мы будем сейчас бессмысленно отправляться на тот свет!

— И все же мы должны лететь,— отвечает Леметр.— Иди, скажи ему, что мы ждем его приказаний.— В последних словах Леметра чувствуется легкая ирония. Бенуа улыбается:

— А я не ждал ваших указаний, чтобы сказать ему об этом.

На летном поле. Флавье залезает в свой самолет, не обращая никакого внимания на «стариков». Последние, следуя его примеру, тоже забираются в свои Яки. Де Вильмон оставляет собачонку механику.

— Ее нельзя поднимать в воздух. Это вредно для собачек!— И, прежде чем забраться в машину, он целует собачонку прямо в нос.

Флавье стартует первым. (На протяжении всей предыдущей сцены русская артиллерия продолжает стрелять с прежней силой.)

Кадры хроники. Переправа через Неман — битва на земле и битва в воздухе.

Над целой армадой бомбардировщиков идут прикрывающие их истребители. В кабине одного из них мы видим знакомое лицо Синицына.

Эскадрилья под командованием Флавье тоже сопровождает большую группу бомбардировщиков, которые должны сбросить свой груз на немецкие предмостные укрепления.

Мы видим, как на подходе к Неману, когда истребители, сопровождая бомбовозы, тесной группой пролетают через рваные облака, в стороне, ниже них, показываются «Мессершмидты». Их удобно и выгодно атаковать. И Бенуа ждет, что именно это и сделает сейчас Флавье.

— Вильмон! — говорит он в микрофон.— Смотри, сейчас будет все, что я предсказал.

Но Флавье поступает как раз наоборот.

— Никому не отвлекаться! — слышится в наушниках его голос.— Идти только на прикрытие!..

Снова аэродром. Эскадрилья благополучно вернулась.

Бенуа подходит к Флавье.

— Мой командир, разрешите спросить вас, почему мы не атаковали тех четырех немцев?

— А если бы, пока мы отвлеклись на этих, другие немцы свалились на бомбардировщиков? Не знаю, как вы, а я привык точно выполнять приказы! Мы бы имели четыре легких победы, но скольких тяжелых потерь могли бы они нам стоить?

— Недурно,— говорит Бенуа.— Я бы на вашем месте поступил точно так же.

Нет сомнения, что для Флавье очень дороги эти слова, но он овладевает собой и отвечает подчеркнуто резко:

— Я не нуждаюсь ни в ваших упреках, ни в ваших похвалах. Извините...— И, прекратив разговор, удаляется своим сухим, четким шагом.

Бенуа и де Вильмон (он опять со своей собачкой) смотрят ему вслед, пожимая плечами. Бенуа поворачивается к Леметру, который, стоя в нескольких шагах от них, видел всю сцену.

— Слышал? На этот раз не я первый его задирал.

— Предоставь это мне,— говорит Леметр и идет вслед за Флавье.

— Я могу сказать вам два слова? (Этот разговор происходит уже в комнате Флавье.)

— Если в этом есть необходимость.

— Я считаю,— говорит Леметр,— что Бенуа сделал по отношению к вам хороший жест и вам следовало протянуть ему руку.

— Нет,—говорит Флавье сухо,— это значило бы, что я считаю себя виноватым перед ним.

— Допустим, вы — солдат, я это уже слышал не раз. Но посмотрите мне в лицо, Флавье... Когда вы поднялись в воздух, чтобы атаковать англичанина, вы выполняли приказ. Согласен. Но вам не показалось, что это чудовищно?

— Я не привык обсуждать приказы, даже если считаю их неприятными для себя.

— Не будем играть в прилагательные. Разве вы не жалеете о том, что случилось?

Ни в тоне, ни в поведении Леметра нет ничего вызывающего или обидного, скорее наоборот.

На этот раз Флавье отвечает без обычной надменности:

— Сначала я хотел заставить этого англичанина сесть. Но он начал стрелять первый. И я ответил. Или он должен был сбить меня, или я — его. Третьего варианта не было. За нас решила судьба...

— Я давно знал,— говорит Леметр,— что вас мучает это и только ваш характер мешает вам признаться. Теперь мы, кажется, можем пожать друг другу руки.

— Можем...— говорит Флавье.

В комнату входит Бум. У него печальное лицо.

— Мой командир, полковник Синицын, вернулся с Немана с оторванным крылом и двадцатью осколками в теле.

Между землянкой медпункта и санитарным самолетом в две шеренги стоят летчики — русские и французы... Полковника Синицына должны перевезти в Москву...

Французы спрашивают друг друга:

— Что говорит врач? Выживет?

— Едва ли.

— Тогда почему не дать ему спокойно умереть?

Русские тоже тихо переговариваются:

— Другой бы давно богу душу отдал...

— А от него и осталась одна душа...

— Зря везут, только мучают...

И вдруг, словно угасающее пламя, реплики начинают стихать. Из госпитальной землянки, без фуражки, выходит расстроенный генерал. Вслед за ним выходит Флавье и, понуро пройдя вдоль строя своих летчиков, останавливается последним в шеренге, у самого самолета.

— Пропади пропадом эта машина, бросил бы ее к чертовой матери сразу же, когда подбили!

Это с горечью произносит стоящий в шеренге рядом с Флавье инженер — такой фразы в обычное время от него трудно дождаться.

Четверо санитаров выносят носилки. На носилках, накрытое двумя серыми солдатскими одеялами — такое большое тело, что ноги не помещаются. Концы их, обмотанные бинтами, высовываются с носилок.

На подушке лежит запрокинутая, сплошь забинтованная голова с двумя черными прорезями — для глаз и рта.

Синицына несут мимо молчащих, постепенно поворачивающих головы летчиков, мимо французов и русских, мимо их лиц и глаз, говорящих, что они навсегда прощаются с этим человеком. За носилками, замыкая шествие, идут генерал и врач. И вдруг почти у самого самолета, как раз там, где стоит Флавье, лежащее на носилках неподвижное тело делает неправдоподобно сильное движение и хриплый голос произносит в тишине:

— Сними одеяло...

Ошеломленный врач, нагнувшись, отодвигает одеяло, и из-под одеяла вдруг вырываются две белые, до плеч забинтованные руки. Потом поднимается забинтованная голова и голос Синицына говорит так, что все это слышат:

— Я еще вернусь в полк, ребята... Мы еще повоюем!

Руки бессильно опускаются, голова снова падает на подушку. Санитары вталкивают носилки в самолет, и мы видим лица летчиков, у которых зубы стиснуты так, словно они сейчас перекусывают проволоку.

Через аэродром движется странная группа: де Вильмон несет на спине Леметра, направляясь прямо в столовую; за Вильмоном бежит его собачонка...

Когда они появляются в столовой, все в первый момент думают, что случилось несчастье.

— Не волнуйтесь... Это не то, о чем вы подумали, а нечто сногсшибательное! — Вильмон осторожно снимает со спины Леметра, усаживает его на стул. И Леметр, к общему удивлению, кладет на стол свои грязные сапоги: на их подошвах толстый слой сырой земли... Летчики ничего не понимают. Леметр с веселой торжественностью объясняет:

— Я привез вам немножко немецкой земли. Дело в том, что я первый француз, ступивший на землю Германии.

Летчики полусерьезно-полушутя начинают срезать ножами комки земли с его подошв — как-никак, а это своего рода сувенир!

— Да, ребята,— вдруг задумчиво говорит Леметр,— путь, который мы выбрали, был самым длинным, и, однако, именно мы дошли первыми!

Пикар, оправившись от ран, уговорил Зыкова в свободный часок слетать с ним вечером на аэродром, где стоит женский бомбардировочный полк. У него еще с госпиталя не выходит из головы мысль отыскать и поблагодарить свою спасительницу.

Аэродром, где приземлились Пикар и Зыков, заметно отличается от всех, что мы видели раньше: на нем стоят несколько десятков У-2.

Сейчас ужин, и Пикар и Зыков направляются к зданию столовой, но Зыкова кто-то окликает, он останавливается, и Пикар продолжает свой путь один. Вот и столовая — это большая, застекленная веранда. Сквозь ее стекла Пикар видит достаточно необычное для него зрелище: на веранде за столом обедает десятка два девушек, одетых в авиационные комбинезоны. Некоторые из них кажутся ему очень красивыми. Они все сразу и, по-видимому, очень весело разговаривают, совсем как девочки где-нибудь в школьной столовой. Пикар с любопытством разглядывает их сквозь стекло, стараясь разыскать среди них ту, которую он прилетел поблагодарить. Однако, учитывая то, в каких обстоятельствах он ее видел, ее не так-то легко узнать среди подруг.

В столовую входит женщина-офицер — очевидно, командир полка. Она отдает какое-то приказание, показывая на ручные часы. Девушки встают, натягивают свои шлемы. Одна при этом грациозно заправляет волосы, другая мельком смотрится в зеркало, третья берет цветок из маленького букетика, стоящего посредине стола, четвертая поспешно натягивает сапог, который, наверно, очень жал, иначе вряд ли она тайком сняла бы его на время обеда. Постепенно все направляются к выходу, проходя мимо Пикара и подоспевшего к нему Зыкова. Та, что приколола к комбинезону цветок, и есть летчица, спасшая Пикара. Она первой узнает его и, улыбнувшись, задерживается. Она не знает французского, он не знает русского. Они что-то говорят друг другу на странном, «промежуточном» языке. А Зыков смело, но не очень удачно, пробует помогать им. Однако все остальные уже далеко, на летном поле, и она должна догонять их. Она уходит, потом оборачивается, возвращается, с улыбкой отдает Пикару цветок и убегает.

— Спасибо тебе за француза, сестренка! — вслед ей кричит Зыков.

С аэродрома доносится рокот моторов.

Зыков, глядя на цветок, который Пикар держит в руке, шутливо поздравляет его:

— Ну что ж, теперь ты знаешь адрес... Если понадобится сват — и сват уже есть...

А тем временем машины одна за другой поднимаются в уже потемневший вечерний воздух.

— *Цветок, улыбка, надежда,*— говорит диктор.—*Жизнь так быстро вступает в свои права... Но война продолжается, и вот оно снова, беспощадное лицо смерти...*

Летное поле эскадрильи «Нормандия». Груда смятого, исковерканного металла — все, что осталось от самолета Леметра, который он пытался посадить, возвращаясь на аэродром с горящим мотором...

А на санитарном пункте то, что осталось от Леметра,— обуглившееся тело, сплошь закрытое бинтами... Врач бессилен:

— Все кончено...

Из «стариков», боевых товарищей с первого дня существования эскадрильи, только трое находятся у изголовья умирающего: Бенуа, де Вильмон и Бум.

Своим четким, сухим шагом проходит через летное поле майор Флавье; он входит в палатку санитарного пункта.

— Как дела?

— Конец,— говорит Бенуа.— Он уже не отвечает.

— А он слышит еще?

Странный вопрос, который приводит в изумление трех боевых друзей Леметра.

— Я должен сказать ему одну вещь...— говорит Флавье.

— В том состоянии, в каком он сейчас,— отвечает де Вильмон,— лучше всего его оставить в покое.

Но Флавье настаивает.

— Я должен сказать ему одну вещь, о которой он должен знать...—Флавье подходит к Леметру, который лежит абсолютно неподвижно.— Леметр, вы меня слышите? Сегодня утром, на заре, союзники высадились во Франции...

Леметр никак на это не реагирует. Флавье повторяет еще громче, он почти кричит:

— Они высадились во Франции... В Нормандии, Леметр... Вы слышите меня? Они высадились... Открыли второй фронт. Высадились...

Неизвестно, слышит ли его Леметр, но очень хочется верить, что — да!

Крупным планом — географическая карта, на которой постепенно возникают места всех битв, в которых участвовала «Нормандия».

— *Советская Армия,*—говорит диктор,—*переправилась через Неман, отбрасывая немцев все дальше за черту, с которой они три года назад начали эту войну. Воздушные бои шли уже над Польшей и Германией. Сражаясь день за днем, месяц за месяцем, «Нормандия» сделала две тысячи боевых вылетов и одержала двести побед. И вот однажды наступил день, в который произошло нечто незабываемое...*

На новом аэродроме, судя по виду зданий, уже где-то за Неманом, садится самолет, пилотируемый Шардоном. На летном поле в эту минуту находится только Бум. Ни одного летчика, ни одного механика. Бум подбегает к Шардону.

— Ты не торопишься узнать, что случилось?

— Что? — устало спрашивает Шардон.— Случилось, что я попал в потасовку сразу с тремя фрицами. Пока я управлялся с одним, два других чуть не сожгли меня...

— Не о том речь,— говорит Бум.— А впрочем, объяснения потом! Русские пригласили нас всех к себе!

— Всех, но не меня,— говорит Шардон.

— Не валяй дурака! Ты слышишь?

Издали чуть слышно доносятся первые такты «Марсельезы».

— Париж освобожден!

— Кроме шуток?

Оба бегом бросаются туда, где происходит торжество, и, чем ближе они подбегают, тем громче и громче звучит французский национальный гимн.

Шардон и Бум вбегают в большой сарай, где все — и русские и французы — торжественно стоят навытяжку, пока советский оркестр играет «Марсельезу».

Сарай украшен гирляндами цветов, а на стене, между скрещенными советскими и французскими флагами, большой плакат, старательно написанный русскими по-французски, с некоторыми ошибками, впрочем, в данных обстоятельствах скорей трогательными, чем смешными: «Да здравствует освобожденная Франция! Слава нашим французским боевым товарищам! Смерть нацистам!»

Французские летчики сжимают зубы от волнения, и только Бенуа даже в эту минуту весело подмигивает ставшему рядом с ним Шардону.

«Марсельеза» отгремела. Общий неудержимый взрыв радости.

И вдруг за стенами грохот выстрелов, да такой, что на некоторых лицах промелькнула тревога: что случилось?

А за стенами гремят новые и новые залпы.

— Внимание! — на своем, теперь уже не таком плохом, французском языке кричит инженер.— Это наши зенитчики просят передать вам свои поздравления!

Новые залпы смешиваются с веселыми аплодисментами летчиков.

Генерал стоит за столом — на столе коробки с орденами.

Устанавливается молчание, и генерал говорит:

— По решению нашего правительства, в память доблестного содействия, оказанного советским войскам при форсировании реки Неман, полк «Нормандия» отныне будет именоваться полком «Нормандия-Неман».

Дружное «ура». Но генерал делает знак рукой, и снова водворяется тишина.

Генерал вызывает:

— Капитан Марсель Бенуа... Капитан Ролан де Вильмон...

Оба друга подходят к генералу.

— Указом Президиума Верховного Совета вам присвоено звание Героя Советского Союза.

Генерал вручает летчикам ордена и золотые звезды.

Шардон, стоящий среди своих глубоко взволнованных товарищей, шепчет:

— Они их заслужили!

Вильмон и Бенуа возвращаются в строй летчиков.

— Граф де Вильмон — Герой Советского Союза! Воображаю выражение лиц твоих аристократических дядь и теть,— шепчет улыбающийся Бенуа на ухо Вильмону.

— Они меня лишат наследства,— отвечает Вильмон,— но мне наплевать!

Генерал берет в руки третий орден — Красного Знамени,— и вновь водворяется тишина: для кого он?

— Лейтенант Шардон!

Шардон думает, что он ослышался; все лица повернуты в его сторону, но Шардон как бы пригвожден к полу. Его подталкивают, и вот он перед генералом.

— В награду за вашу храбрость и за ваши девять побед.

— Считая сегодняшнюю — десять, мой генерал! — замечает Бум.

— И за ваши десять побед,— заканчивает генерал, прикалывая орден к френчу Шардона.

Оркестр играет советский гимн.

Диктор говорит:

— Скоро вся Франция будет освобождена, но «Нормандия-Неман» еще восемь месяцев будет сражаться бок о бок с русскими против общего врага. Еще восемь месяцев они будут всегда готовы взлететь по первому сигналу. И двадцать два из них еще погибнут в будущих боях...

Шесть только что взлетевших самолетов приближаются к нам; они все ближе и ближе, и мы узнаем лица нескольких летчиков.

В последний раз мы слышим голос диктора:

— Бенуа не суждено будет погибнуть, де Вильмон тоже останется жив, но Пикар погибнет над Поботеном, Флавье—над Витенбергом, а Шардон сгорит над Кенигсбергом.

Бум, как всегда, у своей рации и передает в воздух последние инструкции:

— Задание опасное. Сильная противовоздушная оборона! Внимание, ребята!

Он смотрит в небо...

Л. Погожева

ТВОРЧЕСКАЯ ЭКРАНИЗАЦИЯ

Поистине годы 1955—1958 можно назвать «золотым веком» экранизаций. Вступив в пору зрелости, киноискусство как бы сочло себя вправе широко и смело обратиться к шедеврам мировой и советской литературы.

На экранах страны одно за другим появляются произведения Шекспира и Сервантеса, Лермонтова и Достоевского, Чехова и Короленко, Куприна и Горького, А. Толстого и Шолохова... Причем, в отличие от прежних лет, экранизируются произведения наиболее значительные; господствовавший ранее принцип случайности в выборе того или иного литературного произведения решительно преодолен.

Преодолено также и бытовавшее некогда убеждение, что экранизация — дело легкое и, пожалуй, второстепенное, что с ним могут справиться даже те режиссеры, которые не проявили своей творческой индивидуальности, ничем хорошим не зарекомендовали себя в искусстве, или, что еще хуже, проявили себя с дурной стороны, как режиссеры слабые, посредственные.

Напротив, постепенно утвердилось справедливое мнение, что экранизация — дело творческое, что оно требует ума и таланта, свободного владения кинематографическими средствами выразительности, глубокого осмысления литературного первоисточника с позиций марксистско-ленинской эстетики. И, как обязательное условие, оно требует также умения понять, увидеть и творчески смело, эмоционально, а не равнодушно передать в кинематографических образах внутреннюю, генеральную мысль первоисточника, раскрыть поэтический художественный образ экранизируемого произведения, образ, который является как бы душой данного произведения, отличая его от любого другого, даже если оно написано на сходный сюжет.

Серьезное отношение к экранизациям, как к принципиально важной стороне жизни киноискусства, выразилось также и в единодушном осуждении фильмов-экранизаций поверхностных, неглубоких, в которых авторы и режиссеры, следуя лишь за фабулой произведения, не сумели передать на экране ни мысль, ни философию, ни душу, ни характер первоисточника.

Отличительной чертой многих экранизаций последних лет является бережная тщательность в переложении литературных произведений на язык кино.

Для советских фильмов-экранизаций совершенно не характерно, да и просто невозможно такое переосмысление литературного произведения, при котором использовались бы лишь его отдельные мотивы, а события свободно переносились бы из одной эпохи в другую. А между тем такой метод часто применяется за рубежом.

Уважение к первоисточнику и последовательный историзм — неотъемлемые особенности советских фильмов-экранизаций.

В самом деле, три серии фильма «Хождение по мукам» соответствуют трем книгам романа А. Толстого, отвечая основным особенностям его композиции, стиля, его образной системы, правда, в известной мере упрощая сложную логику противоречивого развития образов.

Фильмы «Первые радости» и «Необыкновенное лето» передают сюжет дилогии К. Федина, хотя и сокращенно, несколько

иллюстративно, но в той же последовательности, что и в романе, сохраняя присущую ему широту социального, исторического фона.

Три серии фильма «Тихий Дон» вобрали в себя материал четырех книг шолоховского романа, сохранив в неприкосновенности основной его ход, характерные для этого произведения особенности строя, его поэтического языка.

Во всех этих произведениях, в одних более, в других менее удачно, мы ощущаем стремление к воспроизведению в кино своеобразия литературной формы романа, стремление к сохранению свойственной ему широты в обрисовке фона, многоплановости повествования и психологизма.

С наибольшей полнотой это стремление к сохранению всех особенностей литературного первоисточника выразилось в экранизации «Тихого Дона». Здесь эта тенденция совпала с постоянным и глубоким убеждением режиссера С. Герасимова, всегда ориентирующегося в своем творчестве на ту силу психологического анализа, которую дает проза и именно большая романная форма, с ее любовным, детализованным, широким изображением течения жизни.

I

К этой же категории фильмов-экранизаций, стремящихся к бережному, логически-последовательному раскрытию содержания романа, к подробной передаче его сюжета, к творческому воспроизведению его внутреннего художественного образа, отнесем также и фильм режиссера И. Пырьева по роману Достоевского «Идиот».

Сохраняя черты общности с другими экранизациями, эта работа имеет вместе с тем свои глубочайшие особенности, вытекающие, как нам кажется, из особенностей самого романа Достоевского. Выразилась в фильме и, естественно, не могла не выразиться, и творческая индивидуальность И. Пырьева, режиссера яркого темперамента и большого своеобразия, по-новому прочитавшего роман Достоевского.

Вышедшая на экраны первая часть фильма «Идиот» является третьим по счету обращением советского киноискусства к творчеству Достоевского. Экранизации романа «Идиот» предшествовали поставленный в 1932 году фильм «Мертвый дом» и в 1934 году фильм «Петербургская ночь». С тех пор прошло почти четверть века. Естественно, что ни о каком развитии традиций, ни о какой преемственности не может быть и речи. Советское киноискусство в 1958 году как бы заново «открыло» для себя творчество этого гениального художника.

Известны многочисленные театральные инсценировки романов и повестей Достоевского. «Идиота» ставили в 1899 году Малый театр в Москве и Александринский театр в Петербурге. В 1908 году постановку осуществил театр Корша, в 1912 году — театр Незлобина. В основе большинства дореволюционных постановок лежала посредственная инсценировка романа, написанная В. Крыловым и П. Сутугиным.

Много раз «Идиота» ставили периферийные театры.

С чрезвычайной охотой и весьма часто к инсценировке романа обращались театры за рубежом — Париж, Рим, Берлин, Вена, Варшава, Прага и многие другие города в разных вариантах и толкованиях видели на сценах своих театров трагедию Мышкина и Настасьи Филипповны.

В кино постановка «Идиота» была осуществлена в Париже режиссером Г. Лампеном. В роли Мышкина выступил Жерар Филип и в роли Настасьи Филипповны Эвига Фейер.

Но все эти сценические и экранные воплощения романа Достоевского, пожалуй, сегодня могли лишь послужить примером того, как не следует читать и ставить роман, ибо, как правило, в них подчеркивалось лишь то, что составляло больную, реакционную сторону философии и творчества Достоевского. В Мышкине подчеркивалась его страстная религиозность и болезненность, в Настасье Филипповне — ее изломанность, «инфернальность».

Груз декадентских трактовок долго влачился за творчеством Достоевского, часто искажая то, что является сильнейшей стороной его творчества и сохраняет в наше время непреходящее значение.

Вступить в спор с этой прочно устоявшейся традицией и, как нам кажется, победить ее, выпало на долю советской театральной и кинематографической режиссуры в 1958 году.

Именно в этом году были осуществлены три постановки «Идиота»: в Ленинграде — в театре имени Горького режиссером Г. Товстоноговым, в Москве—в театре имени Вахтангова режиссером А. Ремизовой, в кино — режиссером Иваном Пырьевым.

Эти три весьма различные постановки, в чем-то споря одна с другой, в чем-то дополняя друг друга, сказали новое слово о Достоевском.

II

Вряд ли есть в истории мировой литературы другой художник с судьбой, столь же трагической, и творчеством, столь же противоречивым и сложным.

Со страниц повестей и романов Достоевского встает целый мир страдальцев, людей, оскорбленных и униженных в своем человеческом достоинстве.

С одной стороны—ажиотаж денежных операций, преклонение перед золотым тельцом, буржуазная мораль, обескровливающая все живое, яркое, а с другой стороны—убитые мечты, подорванные голодом, нуждой прекрасные таланты, оскверненные высокие чувства.

Жизнь оборачивалась к писателю своей трагической стороной. Скорбь и смерть глядят со страниц его романов. Все его герои глубоко несчастны, трагические противоречия неизбежно потрясают их жизнь.

Непримиримую ненависть испытывает Достоевский к жестоким законам и нового капиталистического мира и старого русского барства. «До какой отупелости, — восклицает Достоевский, — должен дойти человек, чтобы быть уверенным в божеской законности крепостного права?..» Тюрьма, страшные минуты в ожидании казни, а затем тяжкие годы, проведенные на каторге и в ссылке, углубили трагизм восприятия жизни у Достоевского. Но ему казалось, что именно здесь, в Сибири, он хорошо узнал самую душу, мечты, идеалы простого русского человека из народа.

В «Записках из мертвого дома» Достоевский выразил огромную любовь к простому русскому человеку, он стремился возвеличить народный характер, и в этом стремлении было много искренней любви, горячей веры, настоящей боли, справедливого гнева, но вместе с тем сколько во всем этом было страшных ошибок, заблуждений, противоречий, непонимания сущности и русского народного характера и той, поистине святой, бескорыстной деятельности, которую вели во имя счастья народа представители революционно-демократической интеллигенции.

Народ и его идеал; народ, как источник добра; народ, как совесть человечества; правда народа, как единственное спасение «погрязшей в грехах, зараженной идеями социализма и атеизма» интеллигенции — вот круг мучительных раздумий Достоевского. Гордости, якобы присущей интеллигенции, он противопоставлял христианское смирение, якобы присущее народу; пошлости и эгоизму «оторвавшихся от почвы» — добродушие и широту взглядов, характерные для народа. Позднее, в результате знакомства с Западной Европой, к антитезе «народ и интеллигенция» Достоевский добавит глубокую и страстную критику омещанившегося буржуазного Запада. «Зимние заметки о летних впечатлениях» с исключительной остротой развивают тему о европейском декадансе, герценовскую мысль о глубоком духовном мещанстве западного буржуазного мира. Но и эта сильная и справедливая критика сосуществует в творчестве Достоевского с глубоко реакционной идеей о необходимости для человечества вернуться, как к единственному спасению, к «очищенному» понятию православия; она сопровождается резкими нападками на социализм. «Нынешний социализм в Европе да у нас везде устраняет Христа и хлопочет прежде всего о хлебе, призывает науку и утверждает, что причиною всех бедствий человеческих — одно — нищета, борьба за существование, «среда заела». На это Христос отвечал: «Не одним хлебом бывает жив человек» (Письмо В. Алексееву от 7/VI 1875 г.).

В «Преступлении и наказании», одном из гениальнейших творений мировой литературы, как одна из важнейших тем, разрабатывается тема о «живом трупе», о человеке, убившем себя схоластикой и казуистикой рационалистических суждений, о человеке, который доказал себе «арифметически», как дважды два четыре, что он имеет право убить человека. Весь роман представляет бесконечное метание Раскольникова от смерти к жизни, мучительные поиски исхода, преодоление мертвящего чувства полного одиночества.

Разомкнутость с народом и есть, по мысли Достоевского, главное преступление Раскольникова, за которое осужден он на великие муки. Отсюда в романе возникает тема возмездия. Обосновывается мысль о необходимости страданий, которые должны очистить человека от греховного уединения, от эгоизма, возвыситься над народом.



«ИДИОТ»

Раскольникову Достоевский противопоставляет чистую сердцем и полную любви к людям Сонечку. Ее мораль побеждает в романе, хотя Достоевский и не может примирить с теорией «вечной Сонечки» свою непримиримую, горячую, гневную критику действительности. И в этой критике — главная сила романа.

Разве это естественный порядок вещей? Для чего нужны все эти чудовищные страдания? Для чего губят невинную девушку, забиваются в смрадную харчевню, нищенствуют, продают дочь, морят в голоде и холоде детей, болеют чахоткой, работают до изнеможения? Для чего? Можно ли с этим мириться? И для Раскольникова и для Достоевского не ясно, что же делать: оставить ли все на своем месте и нести кирпичики для фаланстеры будущего, пройти мимо и простить, жертвуя собой, но ничего этой жертвой не исправляя, или взять и стряхнуть все к черту? Достоевский ставит в романе все эти вопросы, и картина изображенных им человеческих страданий во много раз перевешивает хрупкую сонечкину мораль всепрощения.

Критика Достоевским действительности носила необычайно сильный, страстный характер. Это была поистине непримиримая критика. Она так же, как и критика Толстого, срывала все и всяческие маски с гнусной российской действительности, обнажая ее кричащие противоречия.

В романе «Идиот», написанном в пору мучительных исканий «исхода», Достоевский поставил перед собой сложнейшую и благороднейшую задачу — создать образ человека, свободного от порочной морали капиталистического мира, воплотить свой идеал человека, свободного от ненависти, эгоизма, стяжательства, рабской психологии, человека, живущего источниками сердца, исполненного одной безграничной любви к людям.

В письме к Майкову от 31 декабря 1867 года Достоевский делится своим замыслом: «Давно уже мучила меня одна мысль, но я боялся сделать из нее роман, потому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого быть ничего не может... Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в некотором, надобно полный...».

В исканиях прототипа для будущего идеального образа Достоевский обращается к образам, созданным народной фантазией, и образам мировой литературы. Он обращается к образам Христа, «рыцаря бедного» из баллады Пушкина, Дон-Кихота и Жана Вальжана. Путь к образу князя Мышкина в творчестве самого Достоевского идет через образ Сонечки Мармеладовой, первый, еще неполный, эскиз «вполне прекрасного человека».

Основным конфликтом романа Достоевский делает столкновение особо чистого человека, отличного ото всех уже своим психологическим складом, с порочным, жестоким и страшным капиталистическим миром. И, естественно, это сразу создает трагическую антиномию. В этом основа романа, это и делает основой драматургии фильма режиссер И. Пырьев, решая композицию произведения на принципах контраста.

Князь Мышкин появляется в «фантастическом» Петербурге, как явление иного мира. Воспитанный в горах Швейцарии, в обществе детей, он полон невинного неведения, жажды справедливости, веры в торжество людей и в красоту. Экспозиция характера князя Мышкина начинается с широко разработанного мотива радости жизни. В отличие от других людей князь умеет быть счастливым. По его признанию, в Швейцарии он был почти все время очень счастлив.

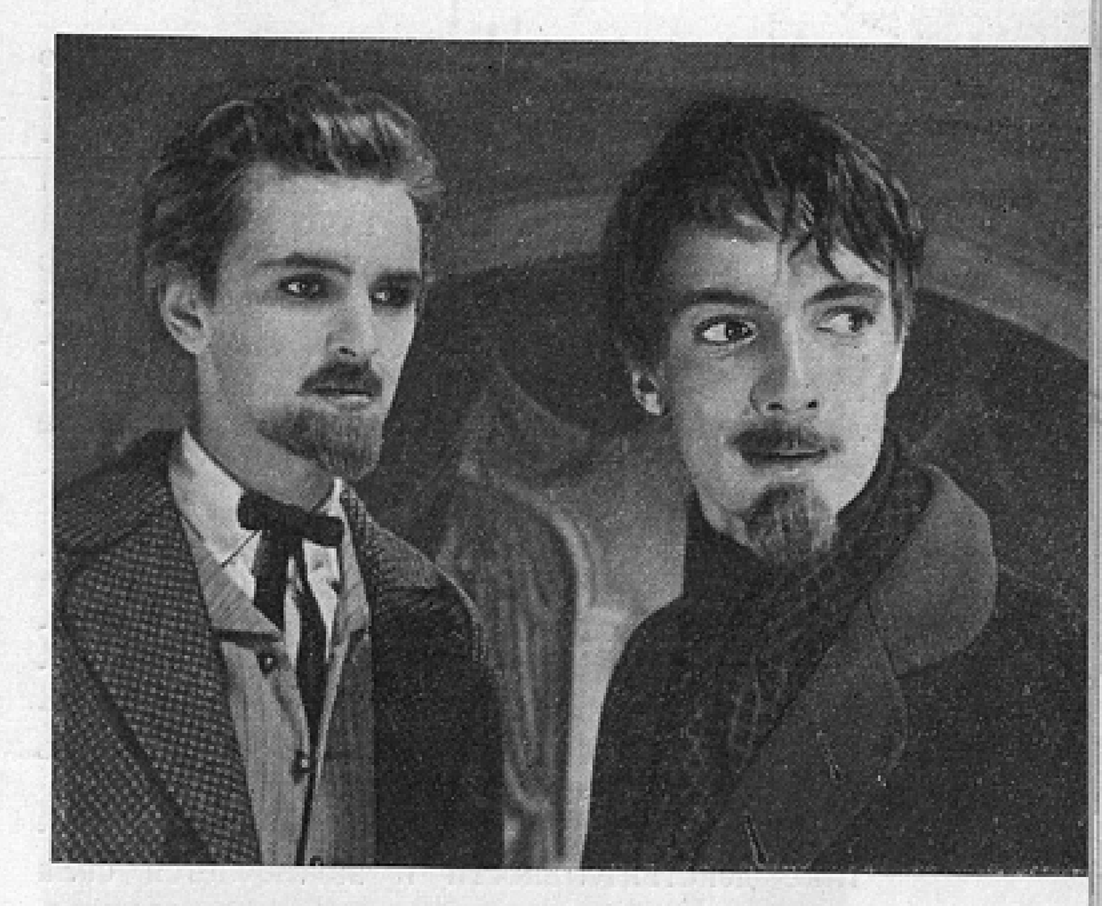
Как пророк, провозвестник всеобщего примирения, сходит князь с гор к страдающим и жестоким людям, мысль имея поучать, заявляя: «Я теперь к людям иду...». Он обладает верой в то, что счастье заключено в самом человеке и что в тюрьме можно огромную жизнь прожить.

В театральной постановке, осуществленной коллективом вахтанговцев, это подчеркивается исполнителем роли Мышкина — артистом Н. Гриценко.

Вся первая часть романа, по которой поставлена первая часть фильма, представляет собой как бы широко развернутую экспозицию, действие которой, предельно драматизированное, происходит в один день. Здесь имеется свой сюжет, здесь изображаются первые столкновения князя с незнакомым ему миром, «веком пороков и железных дорог», с миром генералов, ростовщиков, чиновников, купцов и убийц. В морали всех этих людей господствует эгоизм, тираническое самолюбие и ненависть. Эти черты являются естественным следствием общих законов капиталистического общества, среди которых первым и главным выделяет Достоевский закон купли и продажи. Все в этом мире продается и все покупается — женщина, честь, доброе имя, положение в свете. В сюжете романа, особенно в его первой части, деньги играют огромную роль.

Со страшным могуществом денег, как с первым кругом жизненного ада, и сталкивает Достоевский своего князя-пророка. На его глазах разыгрывается чудовищный торг: князь Тоцкий продает свою бывшую возлюбленную Настасью Филипповну Гане Иволгину, который ненавидит будущую жену и все же берет семьдесят пять тысяч рублей как вознаграждение за недостойный, по его понятиям, брак. Одновременно Ганя готов вступить в торги с богатой невестой Аглаей Епанчиной. Отец семейства, генерал Епанчин пытается перекупить все ту же Настасью Филипповну у Гани, для чего привозит ей в подарок дорогое ожерелье. Купец Рогожин откровенно и нагло торгует Настасью Филипповну, предлагая Гане три тысячи отступных, а самой Настасье Филипповне — сначала восемнадцать, затем сорок и, наконец, сто тысяч рублей.

«У меня денег, брат, много, всего тебя и со всем твоим живьем куплю... Захочу, всех вас куплю, все куплю». Искажающая, мутящая «чистые источники жизни», страшная сила денег порождает у героев своеобразную психологию авантюризма.



«ИДИОТ»

Обезличивающая сила денег рождает в человеке эгоистическое сознание, мертвит живые стороны души, дает ничтожеству и бездарности власть над людьми. Так, типичный представитель меркантильного буржуазного мира — Ганя (образ которого почти сведен на нет в спектаклях и очень ярко обрисован в фильме) понимает, что ему, «не имеющему никакой оригинальной мысли», «бездарности и серединности», только деньги могут дать власть над людьми: «Нажив деньги, знайте, я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем подлее и ненавистнее, что они даже талант дают».

Эта сцена, как нам кажется, одна из важнейших, с огромной экспрессией сыграна актерами Ю. Яковлевым и Н. Подгорным, — и в этой сцене ключ к пониманию поступков многих других лиц.

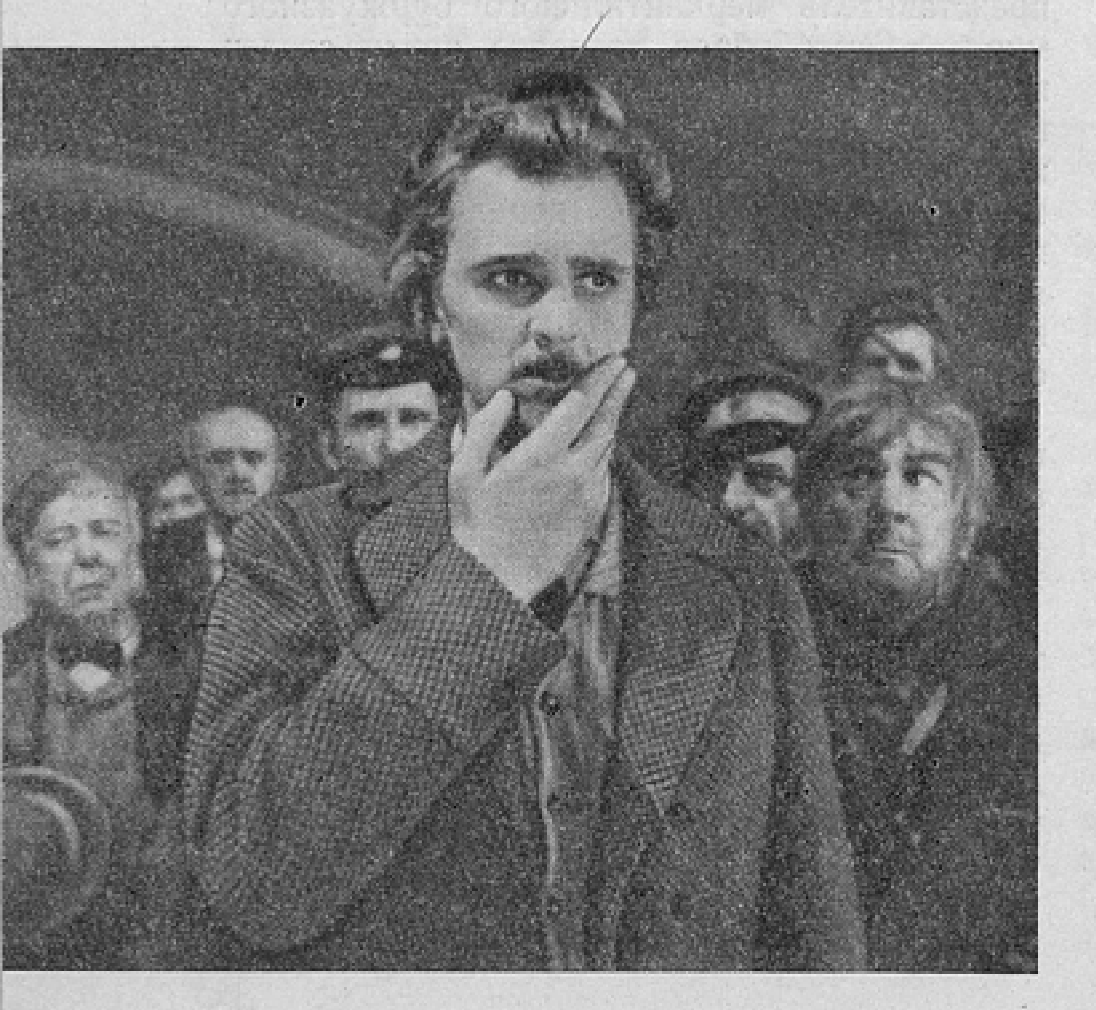
Таким же естественным явлением, как ростовщичество, является для буржуазного мира и проституция. Если все продается и покупается, то почему нельзя считать себя порядочным человеком, покупая и продавая женщину. И Тоцкий, и Ганя, и Рогожин, и Епанчин нимало не сомневаются в своем праве распоряжаться Настасьей Филипповной, как вещью. Ее душа, ее желания, мечты, ее наив-

ный идеал для них не интересен. Откровенно эгоистична страсть Рогожина, его глаза преследуют жертву, его нож всегда готов к убийству. Однако в романе убийца Настасьи Филипповны Рогожин не исчерпывает собой тему преступности. Рогожин — убийца по страсти, его толкают к совершению преступления скрытый в его любви к Настасье Филипповне огромный, непомерный эгоизм и болезненное самолюбие, отчего в его чувстве так много ненависти к любимому человеку. Но кроме преступника Рогожина в романе существует еще целый мир убийц — убийц, осуществляющих свои помыслы, и убийц потенциальных, готовых или совершить убийство или оправдать убийцу. Массовость преступлений — вот что пытается проанализировать Достоевский в романе и обобщить как страшное «знамение времени».

Во всей этой суровой, беспощадной критике действительности и заключается сила таланта Достоевского, величайшего реалиста, сумевшего увидеть и гениально отобразить основные противоречия буржуазного общества, нарисовать поучительную картину разложения буржуазных этических норм.

Но есть и другая сторона романа — та, где Достоевский с горечью скажет о слабости своего одинокого положительного героя, не нашедшего сил для борьбы со злом. В театральных постановках эта сторона так или иначе раскрывается, в фильме, основывающемся на первой части романа, она еще лишь только намечена.

«ИДИОТ»



III

Когда-то Горький выражал опасение, что в постановке «Идиота» в театре Незлобина в 1912 году режиссер заставит зрителя любоваться эпилепсией князя Мышкина, жестокостью Рогожина, истерией Настасьи Филипповны и прочими поучительными болезнями тела и духа. Горький боялся, что, оголенный купюрами, роман на сцене может принять характер сплошной нервной судороги.

Опасения Горького были справедливыми. Сколько раз на сцене и на экране мы видели любование «безднами» и «вечными инстинктами», «философией страдания», «мистикой» и «тайной русской души».

В фильме Ивана Пырьева покров мистики снят с героев и событий. Перед зрителем реальные люди в реальных жизненных обстоятельствах, поступающие так или иначе не в силу «извечной» изломанности их характеров, а в силу внутренней сложной логики их индивидуального восприятия окружающего мира, в силу их убеждений, обусловленных той исторической социальной обстановкой, в которой они живут.

И гуманистическая мысль Достоевского и сила его критического реализма предстают в фильме без того, что можно было бы назвать «достоевщиной».

Фильм точно следует за событиями первой части романа. В соответствии с ней он состоит из четырех сцен — в вагоне, где происходит встреча Мышкина, Рогожина, Лебедева; в доме генерала Епанчина, где дается экспозиция характеров целого круга действующих лиц; сцены в доме Иволгиных, состоящей из ряда эпизодов, и кульминационной, наиболее драматичной сцены у Настасьи Филипповны, заканчивающейся так называемой «ложной развязкой».

Некоторые зрители упрекают И. Пырьева в «театральности» сценарного решения. На первый взгляд упрек этот кажется справедливым. Однако внимательно вчитаемся в роман, вновь вглядимся в строение фильма, и тогда, пожалуй, упрек в дурной театраль-

ности придется снять. Ибо тогда мы вспомним, что все действие первой части романа развертывается в продолжение одного дня, что драматический конфликт романа возникает сразу, а предыстории героев не показываются автором, о них лишь рассказывают сами герои. Мы вспомним также, что в кульминационной сцене у Настасьи Филипповны Достоевский сводит вместе почти всех героев и строит эту сцену как своеобразный диспут всех со всеми, как острейшее словесное сражение, цепь поединков с репликами точными и острыми, как удар рапиры. Вспомнив все это, мы поймем, что Достоевский писал роман, по форме удивительно близкий к драме, что он писал драматический роман. И нужно ли было разрушать эту его особенность? Думается, что нет.

Второй особенностью романа является его углубленная психологичность, выраженная в очень своеобразной форме. В самом деле, в отличие от романа «Преступление и наказание» роман «Идиот» весь как бы развернут на крупных планах. Облик города, играющий важнейшую роль в развитии сюжета романа «Преступление и наказание», в «Идиоте» занимает весьма скромное место.

Заставляя героев заниматься словесными поединками, Достоевский сопровождает их еще своеобразными поединками взглядов. Лица героев, их глаза, подчеркнутые особым «рембрандтовским» освещением, — вот то, что всегда рисует Достоевский.

Режиссер, отказавшись от соблазна раздвинуть действие вширь, поступил правильно, сосредоточив свое внимание на актере.

Первая часть фильма называется «Настасья Филипповна». Здесь в центре — трагическая судьба героини, ее исполненная истинного драматизма жизнь. Образ Настасьи Филипповны строится на контрасте ее чистой натуры, ее стремлений, наивных идеалов с грязью окружающей ее жизни.

Настасья Филипповна в исполнении Ю. Борисовой предстает и в фильме и на сцене (в спектакле театра имени Вахтангова) без покрова мистики, «инфернальности». Не из болезненного желания обидеть того, кого она успела полюбить, а из глубоко человечных побуждений, из горького чувства невозможности забыть прошлое, из мучительного нежелания «принять жертву» и соединить себя, «нечистую», с «чистым» человеком отказывается Настасья Филипповна от предложения князя.



«ИДИОТ»

Не капризами и истерией, как свойствами человеческой природы вообще, а трагедией искалеченной жизни и гордой чистотой души, не способной на компромисс, объясняют режиссер и актриса поведение Настасьи Филипповны.

Лучшей сценой в исполнении актрисы является последняя, кульминационная сцена, где она бросает в огонь рогожинские сто тысяч.

Вся сцена построена на глубоком контрасте романтически приподнятой героини и окружающей ее жалкой и жадной толпы. Жертва возвышается над теми, кто ее унизил, не она, а они оказываются жалкими рабами, готовыми убивать, продавать и предавать друг друга ради денег. Глубокое презрение к деньгам покоряет в Настасье Филипповне даже наиболее жадного к золоту героя — купца Рогожина. Она в этой сцене не слабее, а сильнее окружающих. И в этой трактовке образа есть много нового по сравнению с прежними трактовками.



«ИДИОТ»

Режиссер в сцене сожжения денег дает возможность пристально вглядеться в лица ошеломленных, жалких, ничтожных людей, готовых броситься в огонь, ползающих на коленях, вопящих, визжащих, с отчаянием смотрящих на горящую пачку денег.

Настасья Филипповна — «сумасшедшая» только в глазах ее обидчиков, в глазах генерала Епанчина и Тоцкого. В глазах ростовщика Птицына она обладает фанатизмом японцев, способных «распороть свой живот на глазах обидчика». У Настасьи Филипповны — «странный характер», «колоритная натура», она — «неотшлифованный алмаз» только с точки зрения обидчиков, людей, живущих рассудком сытых.

Но для Мышкина, живущего сердцем, она «совсем не такая», он-то знает, что она просто хороший, легко ранимый, глубоко несчастный человек. Он видит то, что скрыто от других — «может быть, вы уж до того несчастны, что и действительно виновною себя считаете».

И режиссер и актриса увидели в образе Настасьи Филипповны не темные «бездны и глубины», а острое человеческое страдание, трагедию хорошего человека, оказавшегося жертвой жестоких законов буржуазного общества.

Есть в этой трактовке образа героини известный элемент романтизма. Ну что же? Для стиля Достоевского как раз характерно сочетание реального с романтическим, пристрастие к романтическим контрастам и в обрисовке образов, и в характере колорита, и в самом решении конфликта.

Итак, в первой части образ Настасьи Филипповны является как бы сюжетным центром картины, но ее нравственным, философским и поэтому истинным центром является князь Мышкин.

В истории сценического воплощения этого образа было немало ярких страниц. Мышкина на русской сцене играли Васильев, Аполлонский, Ходотов, Леонидов. В современных постановках в Москве интересный образ Мышкина создал Н. Гриценко, в Ленинграде с большой выразительной силой он сыгран И. Смоктуновским.

Сколько во всех этих спектаклях различных трактовок, различных прочтений романа! Об одном этом можно было бы написать специальную книгу...

В Мышкине — Гриценко прежде всего читается значительность и болезненность князя, подчеркнуто его желание поучать, его глубокий интерес к людям. «Я теперь к людям иду...» — несколько раз повторяет Мышкин — Гриценко.

В Мышкине — Смоктуновском сразу же угадывается страдающий и добрый человек, он говорит как-то странно, нараспев, почти без интонаций, у него жалкая улыбка, бессильно повисшие руки, и за всем этим — безупречно чистая душа человека, хотя и бессильного, но стоящего бесконечно выше окружающего его мира.

И вот перед нами Мышкин — Яковлев. В нем нет почти ничего болезненного. Основные его черты — благородство и наивность. Если он и «не от мира сего», то это значит не от мира стяжателей. Он живет сердцем, он добр, внимателен, и он безоружен, как ребенок, в мире, где живут рассудком и злобой. Доброе внимание к человеку, отсутствие корысти, демократизм, сердечность, детскость — кажутся окружающим признаками болезненной психики, идиотизмом. Только Настасья Филипповна любящим сердцем поняла, что Мышкин — «добрый

честный, хороший» человек, какого она воображала в своих мечтах.

Знаменитая сцена в вагоне. Пестрая сутолока вагона третьего класса. Одутловатая, спившаяся физиономия Рогожина, острый, пронырливый взгляд всезнающего Лебедева и — Мышкин.

Первое впечатление — может быть, он как-то обыкновенен (в театре художник и режиссер сразу подчеркивают исключительность князя, показывая его одного, на темном фоне, с лицом, озаренным светом фонаря). Может быть, у Мышкина — Яковлева и глаза не такие голубые, как это описано в романе... Но первый же крупный план заставляет вас забыть о возражениях и принять, целиком и полностью принять и поверить в то, что именно таким и должен быть князь — Дон-Кихот, Жан Вальжан, Рыцарь бедный и швейцарско-петербургский Христос.

Что же поражает вас в первую очередь в Мышкине — Яковлеве? Выражение глаз. Удивительно проникновенное, грустное, мягкое, беспомощное, доброе выражение прекрасных человеческих глаз.

У Гриценко в спектакле театра имени Вахтангова глаза блестят каким-то холодноватым блеском, и вы все время ощущаете, что актер старается придать и глазам и голосу мягкость, теплоту. Не всегда это удается, хотя, в общем, он играет хорошо.

Яковлев не «играет», то есть не «представляет» Мышкина, он думает, живет и смотрит с экрана глубоким и умным взглядом, и вы верите, что ему дано видеть в людях больше, нежели кому-либо другому.

Кинематограф дал возможность увидеть как бы самую душу героя и вместе с тем он дал выявиться и одной из важнейших особенностей творческого метода Достоевского.

В размышлении о том, как добиться наибольшего эффекта в передаче особенностей романа Достоевского, как раскрыть сложнейший подтекст, как показать внутренний мир героя, И. Пырьев, не отказываясь от многого другого из арсенала выразительных средств кино, сосредоточил свое внимание на актере.

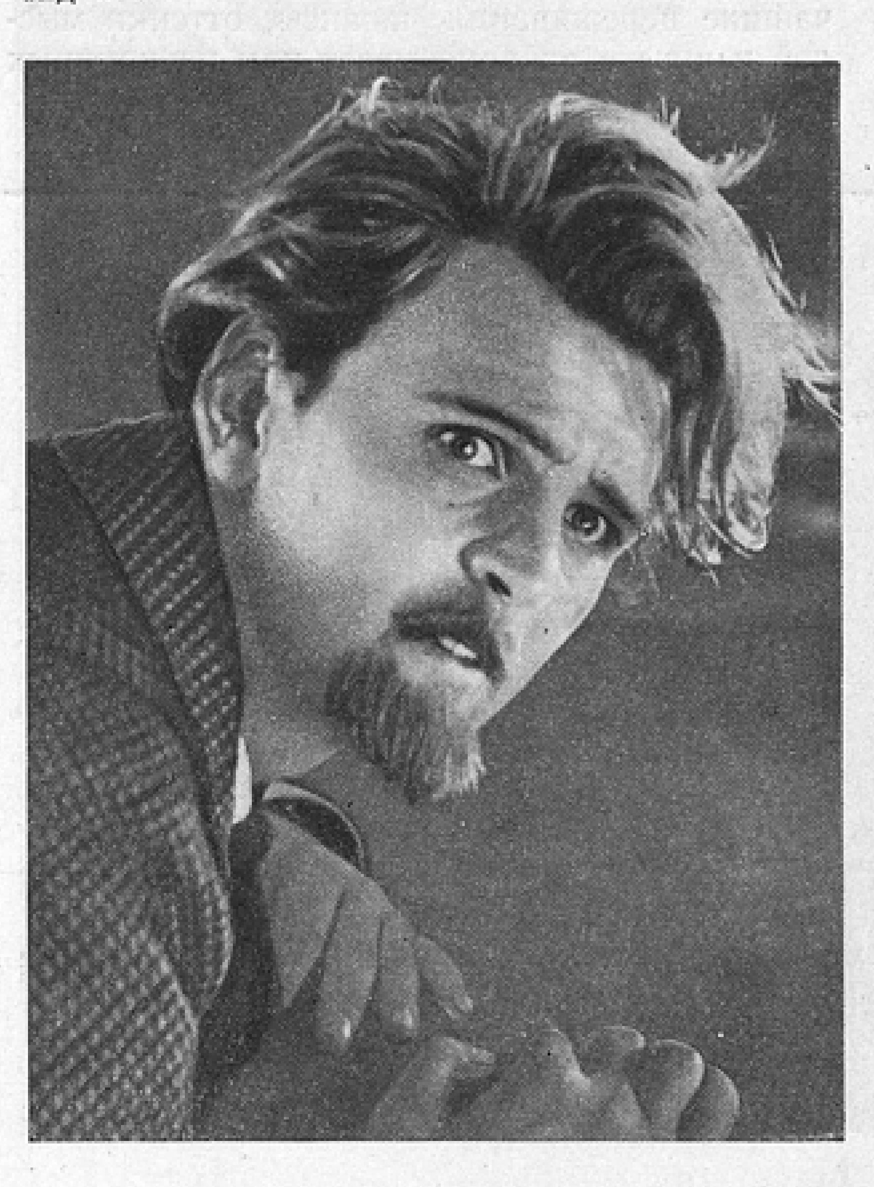
Главное в фильме — актер и в первую очередь его лицо, а в лице — глаза. О глазах Достоевский пишет постоянно. Уже на первых страницах романа он отмечает, что у пассажиров вагона были «отяжелевшие за ночь глаза». В портрете Рогожина подчеркнуты его «серые, маленькие, но огненные глаза»; в описании внешности Мышкина выделены «большие, глубокие, пристальные глаза, во взгляде которых было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь». В знаменитом портрете Настасьи Филипповны князь Мышкин обращает сразу внимание на глаза:

«...Удивительное лицо... Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами, в начале щек...».

Князь — знаток лиц, он по ним читает, как по книге. Вместе с ним и мы вглядываемся в лица барышень Епанчиных, видим «тихие, добрые, невинные» глаза Мари, видим жгучие, полные подозрительности и мести глаза Рогожина, преследующего князя...

В острых поединках, драматических дискуссиях выражение глаз постоянно и настойчиво отмечается Достоевским.

«ИДИОТ»



В последней части романа, в сцене поединка Аглаи и Настасьи Филипповны, Достоевский с особым вниманием следит именно за меняющимся выражением глаз героинь. У Аглаи «глаза сверкали ярким и сухим блеском...». «Пристальный и беспокойный взгляд (Настасьи Филипповны. — *Л. П.*) устремился на Аглаю». Чуть позднее взгляд ее становится упорен, тверд, почти ненавистен, он ни на одну минуту не отрывается от гостьи.

Аглая окинула взглядом комнату — отвращение, видимо, изобразилось на ее лице... Наконец она «твердо и прямо поглядела в глаза Настасье Филипповне и тотчас ясно прочла все, что сверкало в озлобившемся взгляде ее соперницы...». Вызов принят, и словесный поединок начался. Однако еще до того, как было произнесено первое слово, суть и исход поединка стали ясны из этого сражения глазами.

Все это отступление понадобилось нам для того, чтобы выразить мысль о необыкновенной кинематографичности романа Достоевского. В театре все это воплотить гораздо труднее. Крупные планы в кинематографе — вот основное средство воссоздания образов Достоевского. Пырьев широко ими пользуется. Тончайшие переживания, нюансы, оттенки мыслей и чувств он показывает нам на крупных планах актеров.

«ИДИОТ»



В исполнении Яковлевым роли Мышкина много отличных сцен, но наиболее интересной является сцена, в которой Ганя дает князю пощечину, и следующая за ней сцена разговора князя и Гани.

Идя во всем за Достоевским, режиссер и актер добавляют лишь несколько новых штрихов, и вдруг эта сцена, часто в инсценировках служившая для демонстрации «христианского смирения» князя, освещается новым светом.

Получив пощечину, Мышкин схватился за щеку, в глазах его (на крупном плане), прямо смотрящих на Ганю, читается глубокий укор, губы же улыбаются странной, неподходящей улыбкой. Реплику: «О, как вы будете стыдиться своего поступка!» — Яковлев говорит, прямо обращаясь к Гане, заставляя того опустить голову. Затем князь обращается к Настасье Филипповне: «Разве вы такая?..» На лице его стыд и скорбь, полны сострадания глаза. Молча он уходит, рассеянно глядя вокруг, сначала он идет, а затем вдруг бежит, с шумом закрывает за собой дверь, подходит к столу в своей комнате, опускается на стул и плачет.

Этого пробега и этих слез нет у Достоевского. Но здесь нет и ничего такого, что противоречило бы ему.

В поведении князя, в его беспомощных детских слезах такая боль, такое детское недоумение перед злом, царящим в мире, такая слабость, растерянность, что именно эта сцена подготовляет будущую судьбу князя, ту, о которой в первой части нет еще ни слова.

Естественно, что в первой части не весь Мышкин. За кадром остались три части романа, и следует сказать, что эти три части — самые сложные по мысли и самые трудные для воплощения на экране.

Пырьев ограничил фильм материалом первой части романа. Можно было (помня советы самого Достоевского, высказанные им в 1872 году в письме к В. Д. Оболенской) пойти по другому пути — решительнее изменить роман для того, чтобы полнее очертить образ Мышкина, показав его не только в действии, в столкновении с людьми, но и в его наивной и реакционной философии.

Ограничив события фильма первой частью романа, режиссер облегчил себе задачу при постановке первой части и достиг большой ясности, цельности в композиции фильма, но одновременно очень усложнил задачу ре-

шения второй части, ибо слишком многого не объяснил в первой, почти не подготовил персонажей для второй части и, скажем сразу, серьезно ошибся с выбором актрисы на роль Аглаи, чей образ должен быть сюжетным центром второй серии.

В театральных инсценировках материал первой части романа нередко укладывается в одно действие, при этом опускается сцена у Иволгиных, и, таким образом, почти полностью исчезает образ Гани и его семейства.

А между тем этот образ необыкновенно важен в романе. Он несет серьезнейшую тему о господстве в обществе ординарных людей, которые «нужнее», нежели изобретатели и гении. Ироническому философскому обоснованию того, что обязательно в мире должны процветать и не могут не процветать бездарные люди, Достоевский отводит десятки страниц в начале третьей и четвертой частей романа.

Трагедией Гани, как и многих других ограниченных людей, является стремление при своей бездарности быть оригинальным. Ганя искренне горюет, что не он изобрел порох и не он открыл Америку. С господством этих самолюбивых бездарностей, как с характерным явлением времени, и сталкивает Достоевский своего «пастушески взирающего на мир» князя.

В фильме семейство Иволгиных — Ганя (Н. Подгорный), Нина Александровна (К. Половикова), генерал (И. Любезнов), Варя (Л. Иванова) занимают большое место, и это кажется нам совершенно правильным. В этом семействе, добавим к нему еще Птицына (Г. Шпигель) и Фердыщенко (В. Муравьев), как в капле воды, видна огромная прослойка многоликого русского мещанства. Мещанства не по происхождению, а по духу, мещанства, вышедшего из разных слоев, часто из бывших бар, поэтому мещанства с гонором, мещанства с претензиями, амбицией и с пустым карманом. Это мещанство отлично знал, понимал Достоевский, и критика его занимает большое место в творчестве писателя.

Менее, нежели персонажи этого мещанского круга, удались И. Пырьеву персонажи из мира купцов и их приживалов.

Так, трудно согласиться с несколько упрощенной трактовкой образа Парфена Рогожина (Л. Пархоменко), в нем подчеркнута только слепая, эгоистическая страсть. Этот образ у Достоевского сложнее. В нем





«ИДИОТ»

унаследованное от отца — злобное, жадное, звериное — сочетается с началом, идущим от матери, — «исконно-русским», старообрядческим, фанатическим. В Рогожине не только способность действовать, очертя голову, но и неожиданная, казалось бы, способность размышлять. Рогожин — не просто злое начало, противостоящее Мышкину, — он порождение времени, такое же дитя эпохи, как и Ганя с его маниакальной идеей стать Ротшильдом, накопив миллион.

И Рогожин и его компания в фильме решены внешне, они слишком пестры, только



«ИДИОТ»

отвратительны и внутренне мало дифференцированны, статичны.

Раздражающая пестрота есть также и в обрисовке гостей в доме Настасьи Филипповны. Непонятно, зачем понадобилось Пырьеву, вопреки Достоевскому, подчеркивать вульгарность посетителей салона Настасьи Филипповны. Достоевский как раз подчеркивает другое — ее вечера носили обычно до странности чинный, чопорный характер. Вряд ли могли исполняться на этих вечерах куплеты о Катрин.

Мне думается, что точнее колорит и характеристика этой сцены даны в спектакле театра имени Вахтангова с очень интересными декорациями художника И. Рабиновича.

IV

Певец «униженных и оскорбленных», Достоевский требовал от искусства «умения оцарапать сердце», «отражения глубокого чувства». Этой задаче подчинены у него все его художественные средства, и среди них он сам особо выделяет освещение.

В «Дневнике писателя», предлагая художникам тему для жанра — «Ночь у еврейки-родильницы», Достоевский пишет: «Освещение можно сделать интересное — на кривом столе догорает оплывшая сальная свеча, а сквозь единственное заиндевевшее и обледенелое оконце уже брезжит рассвет нового дня, нового трудного дня для бедных людей».

Филантропическая тенденция предложенного жанра, царапающая сердце обстановка комнаты вместе с романтическим контрастом света и мрака создают тот особый реализм, который сам Достоевский называл реализмом, граничащим с фантастикой, стирающим грань между действительностью и вымыслом.

Стиль Достоевского далек от натурализма, ему, например, претило творчество Золя. Стиль романов Достоевского ближе к стилю романтиков и реалистов типа Бальзака и Диккенса, а в России — к стилю Пушкина («Пиковая дама») и Гоголя («Петербургские повести», «Шинель»).

Что же касается живописи, то здесь прежде всего можно назвать Рембрандта с характерным для него контрастным решением света, льющегося из одинокого, часто неведомого источника, и окружающей тьмы. Рядом с Рембрандтом к числу любимцев Достоевского следует отнести французского рисовальщика Гаварни

В фильме колорит петербургских сцен выдержан полностью в эпизодах, происходящих на натуре Туманом, непогодой промозглой слякотью встречает Петербург Мышкина.

Второй раз городской пейзаж возникает в сцене прохода Гани и Мышкина... Идет снег, сумрак окутывает узкие улицы, в пустынном переулке, освещенный призрачным светом фонаря, старик играет на шарманке, поет девочка. В словах песни наивно рассказывается трагическая история

Пурга и метель сопровождают Мышкина когда он неожиданно для себя решает идти к Настасье Филипповне Свистящий ветер вихрь подхватывают князя. бегущего за тройками Рогожина.

Все пять небольших натурных эпизодов занимающих всего 133 метра, решены в полном соответствии с излюбленными пейзажными зарисовками Достоевского

Интересны и убедительны по своему художественному решению также и сцены в доме Иволгиных и в доме Епанчиных Отвлекаясь вдруг от лиц героев, в паузе между рассказом Мышкина о бедной Мари аппарат панорамирует по комнате выхватывая на первый план то пылающий в камине огонь то горящие в канделябрах свечи то старинную люстру, то тлеющие угли то пустой уголок гостиной .

Эти сцены точные и продуманные по колориту интересно решены оператором В Павловым хотя конечно главное место в его работе и главную ее удачу составляют крупные планы портреты действующих лиц.

Известные претензии по колористическому решению вызывает в фильме сцена у Настасьи Филипповны Мы уже писали о вульгарности исполняемой песни, следует добавить также и претенциозность костюмов героев, излишнюю пестроту красок, тяжелую роскошь декораций.

Однако по внутреннему, все нарастающему ритму, по темпераменту, по силе страстей вся эта сцена так великолепна, так драматична и внутренне значительна. что даже досадное впечатление от неточности ее колорита исчезает, и вы с волнением следите за тем, как разворачиваются перед вами трагические судьбы героев Достоевского.

●

Итак, перед нами прошла новая и творчески смелая экранизация, первое после долгого перерыва обращение кино к творчеству Достоевского. Это талантливая картина исполненная истинного драматизма и гнева, любви к людям и ненависти ко всему, что их калечило; это талантливая картина, подчеркнувшая в творчестве гениального художника то, что составляет его сильную сторону, это талантливая картина во всем, что в ней есть,— и в хорошем и даже в дурном И поэтому она вызовет плодотворные, живые споры и останется заметной вехой в славной истории советского киноискусства

Но, радуясь успеху режиссера И Пырьева, решившего трудную творческую задачу, нельзя не пожалеть, что этот замечательный мастер комедии, чуткий к современности художник не работает сегодня на **главном** направлении развития киноискусства каким всегда было и остается решение важнейших тем современности

Этот же упрек можно адресовать и ряду других наших выдающихся киномастеров

Не умаляя огромного значения культурного наследства считая экранизацию классики важным и полезным делом, мы не можем забывать о том что первостепенным гражданским и художническим долгом каждого творческого работника является смелое вторжение в жизнь, создание произведений о герое нашего времени Этому учит нас и опыт писателей-классиков которые всегда живо откликались на жгучие вопросы своей эпохи.

Кадры из фильма «И Д И О Т» («НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА»)

Кадры из фильма «И Д И О Т» («НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА»)

Н. Зоркая

В ПОИСКАХ ПРАВДЫ

Грозный силуэт Медного всадника, особенно четкий на фоне зловещего заката, неверный свет фонарей у ночных дворцов, старый мир в лихорадочном, тяжелом ожидании судного дня—таким представал в «Сестрах» Петербург 1914 года, «замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом...», столица Российской империи накануне очистительной бури.

В начале фильма «Восемнадцатый год» на экране снова возникает образ города. Медный гигант под снежной пеленой, черные трубы мертвых заводов, пустые улицы с заколоченными витринами и огненные столбы разрывов на зимних полях,—«насквозь прохваченный полярным ветром Петербург, окруженный неприятельским фронтом, ...город без угля и хлеба». Как тема симфонии, обретшая иное звучание, этот образ возвращает нас к первой части кинотрилогии по А. Толстому и дает эмоциональный тон новому фильму.

«Музыка времени», «музыкальный напор», как писал Блок в своем предисловии к «Возмездию»,—именно этот обобщенный, поэтический образ ищут создатели фильма «Восемнадцатый год», продолжающие экранизацию романа «Хождение по мукам». Красным знаменем на ветру, горячим большевистским словом со ступеней Смольного, чеканной поступью красногвардейского отряда входит в фильм музыка времени. Эти кадры при всей своей выразительности могли бы показаться чересчур красивыми, внешними, если бы не контрастировало с ними на экране безлюдье пустынных улиц и горе петербургских квартир, державное величие столицы и духовное запустение.

Двух важных результатов добиваются постановщик Г. Рошаль, сценарист Б Чирсков, оператор Л. Косматов, композитор Д. Кабалевский: они рисуют неимоверные трудности борьбы за новый мир и освещают эту борьбу ярким светом будущей победы. Вместе с героями А. Толстого проходят они сложными путями в поисках правды и счастья, не подсказывая им ближнюю и прямую дорогу. Вместе с нами—людьми сегодняшнего дня—они видят эпоху в ее главном, в стремительном движении, в перспективе.

По строению своему вторая часть романа «Хождение по мукам» резко отличается от «Сестер». Действие ее выходит на широкие просторы страны, охваченной народной борьбой. От экспозиции, рисующей канун свершений, кризис старого мира, нравственный тупик русской интеллигенции, трагически оторванной от народа, оно устремляется в самое пекло боев за революцию. На страницах книги—Россия, стронувшаяся с места, взбаламученная, перевернутая, сталкивающиеся человеческие потоки, волны армий, захлестывающие страну с запада, с востока, с юга; белогвардейцы, немцы, контрреволюционные мятежи, блокада, голод. Здесь у Алексея Толстого преобладает «общий план», движение огромных людских массивов. Неторопливый и подробный в первой части рассказ о судьбах героев становится прерывистым, потому что герои попадают в стремительный поток событий. Поезда, окопы, вокзалы, города, переходящие из рук в руки, станицы, Кубань, Дон, Волга—вот места действия романа, где скрещиваются и вновь расходятся, вот-вот подходят друг к другу и не пересекаются пути Даши, Кати, Рощина, Телегина.



«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»

Такого рода повествование особенно трудно для перевода на экран. То есть, конечно, легко здесь дать и эффектные, масштабные кинематографические картины (это не раз было на экране: конные атаки с шашками наголо, грандиозные бои). Но трудно избежать фрагментарности, добиться стройности сюжета фильма, сочетать изображение больших событий и отдельных людских судеб. Что скрывать — немногие фильмы (и вершина их все еще «Чапаев») гармонично соединяли в себе так называемые «эпопейное» и «драматическое» начала кинематографа. И давно уже фактически стало узаконенным разделение картин на такие, где есть характеры и судьбы, выписанные внимательно и любовно, но бледен исторический фон, и другие, в которых общий план изображения, образ целого значительно ярче, нежели расплывающиеся, мельком возникающие и исчезающие с экрана лица. А бывает и так: на экране скачут всадники, наступают, побеждают, но вот кто именно наступает, куда мчатся, что вообще происходит — непонятно.

В действительности же органически сочетать общее с индивидуальным, историю с частной судьбой человека хотя и трудно, но, разумеется, возможно, особенно в киноискусстве, обладающем такими счастливыми возможностями и в том и в другом отношении. Попытки теоретически оправдать композиционную рыхлость, бессюжетность, отсутствие характеров некими особыми законами «эпопеи» несостоятельны. Мы, зрители, всегда хотим, чтобы фильм смотрелся с интересом, чтобы сюжет был динамичным и стройным, чтобы можно было с волнением следить за происходящим, не предаваясь догадкам о дислокации войск противоборствующих лагерей.

В «Восемнадцатом годе» на труднейшем материале литературного произведения с множеством событий и сотнями действующих лиц кинематографисты достигают единства общего и частного, «исторического» и «человеческого» планов изображения эпохи и, как правило, делают это без иллюстративности и искусственности. Конечно, здесь есть потери, но без них — в той или иной мере — не обходилась ни одна экранизация.

Сценарист, бережно сохраняя общие контуры романа, свободно оперирует его материалом, отнюдь не задаваясь целью неосу-



«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»

ществимой и ненужной — воспроизвести все сюжетные линии, образы, темы литературного оригинала. Действие после петроградского вступления переносится на юг, сосредоточивается вокруг боев Красной Армии с корниловцами и деникинцами. Опускаются московские сцены, переносится в третью часть история Кати в махновском плену и в селе, у Алексея Красильникова; из «Хмурого утра», наоборот, перенесены сюда сцены Даши у красноармейцев в роте Ивана Горы. Все это сделано тактично и служит концентрации, цельности действия, хотя некоторые просчеты здесь все же имеются — например, весьма обстоятельно начатый рассказ о главкоме Сорокине обрывается и в отношении драматургическом выглядит самостоятельной вставной новеллой. В целом же сценарий «Восемнадцатого года» — хорошая, удачная работа, представившая режиссуре возможность воссоздать эпоху романтически, обобщенно, в том приподнятом, патетическом ключе, который близок Г. Рошалю в искусстве.

В фильме нет ни подробного бытописания, ни документально точного воспроизведения событий и боев, ни психологической углубленности. Герои, как и тысячи других русских людей, решают вопрос — с кем идти. Здесь уже не до сложных оттенков чувств и неясных томлений, не до тихой грусти и смутных порывов, что составляло атмосферу «Сестер». Смерть, зло, кровь врываются в уютный, несмотря на страдания и тоску, мир Кати и Даши, во всей беспощадной правде обнажаются перед смятенным взором Рощина. Чувства — резче, определеннее, характеры мужают. Меняется ритм повествования, мужественнее, суровее становятся краски.

Создавая картину вздыбленной России, режиссер идет от того обобщенного, как бы синтетического образа времени, который у А. Толстого возникает в повествовании, особенно явственно воплощаясь в главах-размышлениях, главах-итогах.

«Восемнадцатый год кончался, пронесясь диким ураганом над Россией. Темна была вода в осенних хмурых тучах. Фронт был повсюду — и на далеком Севере, и на Волге под Казанью, и на Нижней Волге под Царицыном, и на Северном Кавказе, и по границам немецкой оккупации. На тысячи верст тянулись окопы, окопы, окопы...».

Окопы, избороздившие древнюю степь, где у тихих рек дремлют каменные скифские идолы, солдатские цепи во всю ширь широкого экрана, костры в предутреннем тумане, пожарища, казни, женские слезы, дым и огонь — такой встает в фильме Россия 1918 года. Сквозь это нужно пройти русским людям, чтобы обрести твердость шага, силу, уверенность, как у того большевистского матросского отряда, который прошагал по набережным Питера в конце первой серии.

Фильм музыкален не только потому, что прекрасная музыка Д. Кабалевского играет в нем важнейшую роль, и, будучи неотъемлемой частью образного строя картины, имеет в то же время самостоятельную художественную, симфоническую ценность. Музыкальны и режиссерское развитие темы, и монтаж эпизодов, и живописные композиции Л. Косматова. Вот после патетического маршевого вступления возникает на экране темная, холодная квартира Телегиных на Каменноостровском, в оркестре — лирическая тема Даши, в действии — замедление темпа, соответствующее ее одинокому горю.

Вот после ухода Рощина из дома подполковника Тетькина в Ростове Катя одна на пороге. Куда ушел он? «На фронт», — с тревогой, горестно шепчет Катя, и в музыке дробь барабанов, топот, на экране — развороченная фронтовая земля. Такие «стыки» сцен помогают созданию целостного образа

фильма, ритмически организовывают действие, помогая передать ощущение просторов страны, масштабов событий.

Л. Косматов замечательно снял второй фильм трилогии. Если в «Сестрах», отдавая должное операторскому размаху и темпераменту, его справедливо упрекали в нарядности и чрезмерной декоративности некоторых сцен, то в «Восемнадцатом годе» стиль изобразительного решения более драматичен и суров. Выразительны и глубинные композиции на широком экране с бесконечно тянущимися вдаль, к горизонту, колоннами войск, и композиции фронтальные, как, например, в финале, когда по берегу реки стальной лентой, пересекшей экран, по переднему плану движется красноармейский обоз — темные силуэты коней, подводы, люди — образ долгого, трудного пути к утру, к свету. И среди этих кадров, полных динамики, выделяются особенно драматичные, производящие большое впечатление не только самим содержанием своим, но особым, острым художническим ви́дением: скорбная группа—мать и ребенок на фоне огня, бушующего в руинах; одна из сильнейших сцен фильма — расстрел белогвардейцами мирных людей на высоком берегу Кубани.

К резкому, обобщенному рисунку стремится режиссер и в характеристиках действующих лиц. Трудовой народ России, взявшийся за ружье, предстает на экране не в виде едва расчлененной массы, как бывало во множестве фильмов, а в ярких индивидуальных портретах, перерастающих скромное значение лиц эпизодических. Таков Иван Гора, сыгранный В. Авдюшко очень точно: сутулый, мешковатый, хмурый и с неожиданно пробивающейся веселой усмешкой глаз, с покровительственной, дружелюбной нежностью к жене Агриппине — «красноармейцу Чебрец». Такова и Агриппина — М. Булгакова, простодушно и непосредственно сменяющая настороженный, грубоватый тон разговора с «буржуйкой» Дашей («вам, гражданка, это не поможет») на решительное заявление во время допроса: «я с ней говорила, ей можно верить», — люди, внешне загрубевшие и суровые, ожесточенные горем и тяжелым трудом, передающимися из поколения в поколение, но по сути дела детски-доверчивые сердца, открытые доброте, сочувствию. Рядом — упоенный своим красноречием, шельмую-







«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»





«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»

щий самого себя с готовностью и восторгом, лукавый мудрец Кузьма Кузьмич Нефедов (В. Адаменко) — поп, расстриженный за вольнодумство, велеречиво прославляющий революцию, которая оторвала человека «от будничных мелочей»; главком Сорокин (Е. Матвеев) — красавец с исступленными глазами, горячий всадник, мчащийся в своей пунцовой рубахе прямо сквозь толпу, мимо стоящих эшелонов, смельчак, рожденный революцией и загубленный собственной непомерной жаждой славы, личной власти, — сложные характеры сложной эпохи. И, наконец, уродливая вереница фигур из лагеря врага — опустошенные, циничные, почти мертвецы, которых привязывают к жизни лишь злобные силы разрушения, ненависти, — Корнилов (А. Калинцев), театральным жестом указывающий себе на висок, куда выстрелит он, если не возьмет Екатеринодара, смазливый и опустошенный Валерьян Оноли — М. Козаков, Теплов — А. Смирнов — эта воплощенная самодовольная пошлость.

В этой среде, воссозданной достоверно, крупными, резкими мазками, действуют герои фильма. Как же продолжается развитие их характеров, чем обогащаются они после «Сестер»?

На вторую часть романа, на «Восемнадцатый год» падает у А. Толстого самая большая тяжесть страданий и мытарств героев. Это — время разрывов, одиночества, напряженных и так часто ошибочных поисков правды. Только Телегин, которому присуще какое-то, пожалуй, и не осознанное, а инстинктивное, душевное чувство хорошего, здорового, уже в этой части романа, даже в начале ее, твердо встает на сторону большевиков и проходит восемнадцатый год с Красной Армией. Разумеется, это не значит, что теперь характер его не движется. Избавление от наивности и прекраснодушия, свойственных ему ранее, от обывательской мечты об уютном домике и маленьком счастье для двоих, воспитываемое самой жизнью умение мыслить широко и мечтать смело — такие процессы идут в душе Ивана Ильича, в его разбуженном революцией уме. Так — у Алексея Толстого.

Критики отмечали в исполнении В. Медведевым роли Телегина в «Сестрах» известное упрощение, однообразие, приторную красивость, соседствующие с простотой и искренностью. Нужно сказать, что во второй серии В. Медведев мужественней, сдержанней, — и все же образ во многом статичен, его внутреннее движение достаточно ясно не раскрывается. Привычка к волевым, решительным действиям — вот, пожалуй, единственное новое качество Телегина, которое мы можем почувствовать в сценах в доме доктора Булавина, на вокзале во время встречи с Рощиным.

В одной из заключительных глав «Хмурого утра» Даша говорит, что у Телегина раньше в лице было «что-то недоделанное», а теперь у него даже глаза другие — «как сталь».

Хотелось бы, чтобы в третьей части трилогии В. Медеведев с присущим ему мягким обаянием показал характер сформировавшийся, закаленный.

После выхода на экран «Сестер» критика говорила еще об одном примере неполного, несколько одностороннего воссоздания образов романа — о характере Даши в исполнении Н. Веселовской. Высказывалось сомнение в том, хватит ли у актрисы внутренних сил и мастерства, чтобы показать Дашу на перепутье сложных дорог. Опасения оказались напрасными потому, что эти силы актрисе не понадобились: показанный в романе сложный путь Даши оказался в фильме более простым и коротким.

Можно легко понять, почему авторы опустили сцены Даши в Москве, когда она, закаменевшая в своем горе, после смерти новорожденного сына, изверившаяся во всем, попадает в сеть контрреволюционных интриг.

Но сложность образа, сложность пути необходимо должны были остаться.

Перенесенная из Петрограда, из своей мрачной квартиры прямо в отцовский дом в Самаре, сразу встречающая Телегина полным пониманием и любовью, Даша — Веселовская по-прежнему мила, по-новому женственна, более драматична, однако развитие ее характера несколько упрощено.

У Р. Нифонтовой — Кати, покорившей зрителей первой серии тонким, изящным мастерством и человечностью, в «Восемнадцатом годе» сцен немного, но они сыграны на том же уровне настоящего искусства, с новым драматизмом и глубиной. «Прелестная, кроткая, благородная», Катя пока еще извлекла из жизни только один урок, но урок важнейший: человек не должен быть убийцей, убить на войне он может только, если он «понял», если уверен в своей правде... Об этом взволнованно говорит она Рощину, и большая сила любви и убежденности чувствуется в словах Кати — Нифонтовой.

Эти слова уносит в свой трудный путь Рощин. Образ Рощина получает наиболее интересное развитие в «Восемнадцатом годе» и является самой яркой актерской удачей фильма. Конечно, важнейшее значение имеет здесь материал романа и сценария, особенно

«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»





«ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»

полный и богатый именно в частях, связанных с Рощиным. У А. Толстого здесь тонкий и интересный ход: моральный крах белогвардейщины, обреченность ее рисуются через восприятие «изнутри», причем через восприятие человека, поначалу неколебимо уверенного в правде белой войны как правде «великой России».

В фильме это еще более ярко, потому что экран дает нам зрительные картины, которые мы смотрим как бы глазами Рощина. Действие обретает дополнительную драматическую краску, потому что ведь это Рощин видит мертвого ребенка на пожарище и мать, только что убитую спокойным выстрелом белогвардейца — его же товарища; это Рощин, один со своей тяжкой думой на тихом кладбище у реки видит расстрел безоружной толпы, мертвые тела, падающие с отвесного обрыва; это он наблюдает разгул в Екатеринославе, торжество тощих кокоток и жирных спекулянтов, всего смрадного отребья, во имя спокойствия которого должен он убивать. И, пожалуй, излишни кадры-наплывы, повторяющие эти сцены в воспоминаниях Рощина, — сцены, которые достаточно убедительны сами по себе.

Экспозиция образа Рощина в «Сестрах» удивляла. Казалось странным, что артист Н. Гриценко играет одну только краску — нервное, отчаянное возбуждение своего героя. Дальнейший ход образа оправдал и сделал понятным подобное начало. Не по нарастающей линии темперамента, накала страстей идет оно — вглубь, в раздумья, в страдания Рощина проникает актер. С знанием горя людского приходит к Рощину человечность и способность размышлять. Лицо его, утратив фанатичность и ожесточенность, становится красивым одухотворенной, интеллектуальной красотой. Как придет этот человек на другую сторону? Какой будет его обновленная, выстраданная любовь к Кате? И хотя все знают по роману, как это будет, — с нетерпением ждешь артистического решения Николая Гриценко.

«Восемнадцатый год» показал, что творческий коллектив Григория Рошаля успешно продолжает работу над экранизацией сложнейшего литературного произведения. Но — это вторая часть трилогии, не начало и не конец, а продолжение... Здесь все еще не завершено, все — в движении, а итоги можно подводить, когда поставлена точка.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Г. Рыклин

МОРЕ ОКАЗАЛОСЬ СЕРЫМ

Черное море оказалось серым.

Такое впечатление остается после просмотра кинокомедии «К Черному морю» *.

Тут обязательно хочется сделать приписку — «к сожалению».

Особенно сожалеешь потому, что: а) приходится говорить о неудачной кинокомедии, б) приходится говорить о неудачной кинокомедии такого способного драматурга, каким, по нашему мнению, является Л. Малюгин.

Мой приятель, убеждавший меня непременно посмотреть эту картину, говорил, что в ней уйма достоинств.

— Гитара есть? — спросил я, трепеща и содрогаясь.

— Мало! — воскликнул он с восторгом.

— Дождь?

— Мало!

— Штампов?

— Мало!

— Трюков, взятых напрокат из других фильмов?

— Мало!

— Комедии?

На чело приятеля легла тень.

— Мало...

— Смеха?

— Чего?

— Смеха!

— Не понимаю.

— Скажу по буквам. Соль...

— Понял. Мало...

— Чего мало?

— Соли.

Вдруг мой приятель оживился:

— Но Зоя Денисовна отменно хороша!

* Автор сценария Л. Малюгин. Режиссер А. Тутышкин. Оператор К. Петриченко. Композитор Н. Богословский. Звукооператор К. Гордон. «Мосфильм», 1957.

— Кто такая?

— Посмотрите фильм, и вы согласитесь со мной насчет Зои Денисовны. Очень хороша!

О Зое Денисовне поговорим ниже. О ней стоит поговорить. Но сейчас скажем несколько слов о кинокомедии в целом, и в частности о ее главных героях.

Комедия должна быть не только остроумной, но и умной. В ней должна быть живая мысль. Умная мысль.

Однажды в кругу друзей Гейне пошутил:

— Я сегодня чувствую себя дураком.

— Почему?

— Обменялся мыслями со своим двоюродным братом.

Очень плохо, когда зритель кинокомедии может применить к себе гейневскую иронию.

— Чувствую себя глупым, ибо обменялся мыслями с героями фильма.

Это тем более непонятно, что в данном случае сам автор умен, но люди, о которых он повествует, хотя и положительные люди, но глупые и смеха ради (а смеха-то и нет!) совершают поступки далеко не умные.

Первым делом возникает вопрос — о чем эта комедия? Что она высмеивает? Что защищает? Что показывает?

Этот вопрос законен не только применительно к «Ревизору», «Горю от ума», большим комедиям Николая Погодина, Александра Корнейчука, Бориса Ромашова или Алексея Файко — его можно задать по поводу любого самого маленького водевиля или скетча.

Мы вправе спросить автора кинокомедии:

— Что вы хотели сказать, дорогой товарищ?

Какую мысль положил в основу своего произведения драматург Л. Малюгин? Непонятно. Неясно.

Предположим, он хотел показать отдельных представителей нашей молодежи. Что же получилось?

Вот главная героиня — студентка Ирина. Автор высмеивает ее или одобряет? Он говорит о ней «да» или «нет»?

Нам кажется, что Ирина вполне заслуживает того, чтобы быть главной героиней не юмористического, а сатирического произведения. Но Малюгин относится к ней слишком вежливо, слишком деликатно, юмористически и даже сочувственно. У зрителя создается определенное мнение об этой девице, ловящей женихов. А сценарист расходится во мнениях со зрителем.

Сейчас в каждой кинокомедии главная роль обязательно отведена девушке. Иногда она с задорными кудряшками, иногда с наивными косичками.

И кудряшки и косички поют, старательно наполняя те паузы, когда им не о чем говорить. Эту девушку кто-то ищет или она кого-то ищет.

Ирину никто не ищет. Ирина сама ищет. Она ищет женихов.

Для выполнения этой основной задачи Ирина влюбляется на скорую руку в пошляка Хохлова — преподавателя педагогического института, в котором она не столько учится, сколько прохлаждается.

Решено: она с Хохловым (у него своя «Волга») едет к Черному морю. Вдвоем на его машине.

Об этом легко и весело она объявляет родителям:

— Папа, мама, я уезжаю к Черному морю на машине с Хохловым. Только, чур, никому не говорите.

— Ирина, ну что ты наделала?— спрашивает ошарашенный отец.

— Ха-ха-ха... — вразумительно отвечает Ирина. — Ха-ха-ха. Мама, я умираю от голода.

Вот и весь сказ. Вот и все переживания.

Но с Хохловым она не едет. Она в нем разочаровывается. К Черному морю она поедет с Колей Кукушкиным, к которому еще вчера относилась с насмешкой. Это — молодой инженер. У него не «Волга», а «Москвич». Но и на «Москвиче» можно доехать до Черного моря. Не переводя дыхания, она влюбляется в Колю.

Решено: она вдвоем с Колей Кукушкиным едет к Черному морю.

Об этом с той же легкостью и веселостью объявляется родителям.

Ирина. Я уезжаю к Черному морю!

Елена Андреевна (мать). С кем?

Ирина. С Колей!.. Мама, я умираю от голода...

Который раз вместе с новым женихом приходит аппетит. Сильная страсть ведет к бутерброду.

Ирина беззаботной бабочкой прыгает из одной машины в другую: из «Волги» в «Москвич», из «Москвича» в «Волгу» — туда и обратно. Прыгает и поет: «Мама, я умираю от голода».

О таких, как Ирина, можно и надо писать кинокомедию. Но это должна быть злая сатира. А сценарист относится к ней душевно, мягко, по-родительски. Мать о ней твердит:

— Она наивная, ей простительно... Она ребенок...

То же самое получается у Малюгина:

— Она наивная, ей простительно... Она ребенок.

С Колей Кукушкиным автор сценария поступает весьма жестоко. По мысли автора — это хороший, честный молодой человек, который искренне любит Ирину и прощает все сумасбродства этого не в меру капризного «ребенка».

Но вдруг волей Малюгина умный и хороший парень превращается в дурака. Он теряет уважение зрителя.

Перед самой поездкой к Черному морю, где должна состояться свадьба Коли и Ирины, невеста неправильно повернула руль в машине жениха.

И горячо влюбленный жених обзывает ее при всем честном народе «дурой». Это звучит как увертюра к будущей счастливой семейной жизни.

Но вскоре жених раскаивается, признает свою ошибку и на глазах того же честного народа падает на колени и просит прощения.

Это стояние на коленях — что-то далекое, чуждое, неприятное. Короче говоря — достоевщина.

По случайному совпадению я накануне был на другой премьере — не в кино, а в театре. Шел «Идиот» Достоевского. И там купец Рогожин рассказывает князю Мышкину о том, что он избил любимую им женщину, а потом на коленях просил у нее прощения.

Но то, что Достоевским дозволено Рогожину, не должен был Малюгин дозволять Кукушкину.

Между тем Малюгин дозволил Кукушкину еще и другое. Где-то на привале, по дороге к Черному морю, празднуется свадьба Коли и Ирины. Много гостей. Ужин. Шампанское. Вот-вот будут кричать «горько».

Но невесте действительно горько. Жених исчез. Исчез на всю ночь.

Свадьба не состоялась.

Почему? Жених сбежал от невесты? Нет. Но автор сценария счел за благо сильнее подчеркнуть, что Коля Кукушкин — положительный тип, герой нашего времени. А потому он заставляет жениха покинуть свадьбу, невесту, гостей, друзей и шататься всю ночь по степи в поисках какой-то детали для комбайна...

Это звучит как пародия. И как пародия это сделано с блеском. Но, к сожалению, Малюгиным все это подано очень серьезно, одобрительно: дескать вот какой молодец-удалец Николай Кукушкин!

Лишь немногие сцены и образы фильма радуют своей свежестью, своей остротой.

Вот, например, Стригунов, директор МТС. Типичный бюрократ, герой избитых фраз. Руководит он уборкой на поле, не выходя из машины. Приезжает, например, к третьей бригаде.

Стригунов. Привет героям уборки! Как техника?

Бригадир. В порядке!

Стригунов. Как люди?

Бригадир. Работают.

Стригунов. Настроение?

Бригадир. Бодрое.

Стригунов. Добро! Я в четвертую поехал! В четвертой бригаде повторяется тот же диалог.

Удалась в сценарии и фильме Зоя Денисовна. Она по-настоящему смешна. Это воинствующая мещанка, сплетница, склочница, шустрая дамочка, которая все видит, все знает и «умеет жить».

Ее очень удачно нарисовал автор. Каждая ее реплика — острая реплика. Зою Денисовну хорошо играет артистка Н. Агапова.

Вот настоящая сатира! Вот настоящая героиня острой кинокомедии!

Конечно, не нам управлять «песнопевца душой». Но нам кажется, что Зоя Денисовна должна стать центральной фигурой будущего кинопроизведения Л. Малюгина.

К. Пиотровский

ОБРАЗ ЧОКАНА ВАЛИХАНОВА

В очень далеком прошлом только образ легендарного героя мог оставить заметный след в памяти народа. С появлением письменности, исторической науки процесс этот и упростился и усложнился. Эпоха легенд уступила место эпохе образования, знаний. Имена замечательных людей, сведения об их жизни хранит теперь память истории. Однако всего этого еще недостаточно для рождения образа героя в народном сознании. Необходима помощь искусства.

Живописный или скульптурный портрет, увлекательная книга и, наконец, фильм могут ныне служить этим целям. В киноискусстве сложился даже так называемый жанр историко-биографических фильмов. При всех присущих им недостатках фильмы эти сыграли большую роль не столько в пропаганде исторических сведений о замечательных людях прошлого, сколько в формировании образов этих героев в сознании народа.

Именно это не всегда понимали создатели историко-биографических картин и делали акцент на биографической, исторической, познавательной, а не на поэтической стороне воспроизведения. И нередко фильмы эти превращались в длинные и скучные сочинения... Их выпускалось одно время очень много, затем работа над ними прекратилась вовсе...

Теперь, с широким развертыванием производства фильмов, естественно возрождение и историко-биографических картин. На Ташкентской студии создан фильм об Авиценне, на Ереванской — о Тер-Петросяне (Камо), на Бакинской — о Сулеймане Стальском, на Алма-Атинской — о Чокане Валиханове. И фильмы о великих людях прошлого несомненно нужны нам, — только, конечно, без прежних недостатков.

Мы остановимся на фильме о Чокане Валиханове* потому, что прежние слабости историко-биографических картин обнаруживаются в нем именно как досадные помехи большой удаче творческой группы молодого режиссера М. Бегалина и замечательного казахского актера Н. Жантурина в создании образа Чокана Валиханова.

●

И достоинства и недостатки фильма начинаются, конечно, со сценария.

Сценарий С. Ермолинского и М. Блеймана написан немало лет назад, и на нем сказались недостатки уже пройденного периода развития историко-биографического фильма.

Сценарию не хватает драматургической цельности, сюжетного единства. Это, в сущности, пробег почти по всей жизни героя. С точки зрения познавательной он интересен, но не всегда авторы остаются на высоте художественной, поэтической задачи.

Многие ли до появления фильма знали имя Чокана Валиханова? Возможно, многие. Знали его как выдающегося казахского ученого и просветителя,

* «Его время придет». Сценарий С. Ермолинского, М. Блеймана. Режиссер-постановщик М. Бегалин. Главный оператор С. Рубашкин. Главный художник И. Вускович. Композитор Е. Брусиловский. Производство Алма-Атинской киностудии и киностудии «Ленфильм», 1957.

жившего в середине прошлого века. Более того, каждый мог узнать в историческом справочнике, что молодым человеком Валиханов учился в кадетском корпусе в Омске, что мировоззрение его сложилось под влиянием ссыльных декабристов, петрашевцев, последователей Чернышевского, что был он историком и этнографом, совершал путешествия в глубь Азии, работал некоторое время в Петербурге, а в последние годы жизни вел просветительскую деятельность среди казахского народа, что жизнь его была очень непродолжительной (1835—1865 гг.) и трагической: умер он тридцати лет от чахотки.

От знания, пусть даже многими, этих справочных или еще более обширных сведений до рождения в сознании миллионных масс зрителей поэтического образа замечательного человека — путь, конечно, крайне сложный.

Образ Валиханова задуман сценаристами и осуществлен в фильме в многосторонних связях с эпохой, силы которой персонифицированы в конкретных образах: его отца Чингиза — хитрого попутчика царского режима, брата Садыка — буйного противника всего русского, Нурмагамбета — мусульманского ставленника англичан, простого джигита Баймагомбета и т. д. и т. п. Со всеми ними соприкасается Валиханов, которого мы видим уже сложившимся человеком, осознавшим исторически прогрессивную для Средней Азии роль России, прежде всего русской революционной культуры. Именно поэтому и среди русских он имеет и друзей и недругов. Друзей — среди передовых людей того времени, включая самого Чернышевского, недругов — среди верных слуг самодержавия. Нельзя при этом не заметить, что образы вождя революционной демократии Чернышевского, или великого русского писателя Достоевского, или царя Александра II задуманы в сценарии и даны в фильме именно как приметы эпохи, через которые образ Валиханова занял бы определенное место в нашем сознании. И он занимает это место с несомненной определенностью и даже достоверностью.

Достоверность достигается прежде всего игрой самобытного и яркого артиста Н. Жантурина, который в сущности и не играет, а живет на экране в образе своего героя. Многие ли знают портрет реального Валиханова? Нет, конечно. Но актер внес в экранный его образ кроме внешнего сходства такие скупые и точные, идущие от глубины проникновения в характер героя черты, что именно с его обликом будет связано для нас теперь это имя. Так имя Чапаева неотделимо для нас от образа, созданного артистом Бабочкиным. Это свидетельствует об исключительной актерской победе. И действительно, Н. Жантурин в роли Чокана Валиханова — это настоящее событие не только в казахском, но и во всем советском киноискусстве.

Несколько других актерских удач подкрепляют образ главного героя в фильме. Он был бы значительно беднее, если бы не запоминались рядом с ним, как живые, образы отца Чингиза (артист К. Куанышпаев), брата Садыка (К. Джамбарбеков), слуги Куджука (К. Умурзаев), Достоевского (В. Чесноков), Чернышевского (Г. Карнович-Валуа) и, наконец, полковника Черняева (П. Чернов), олицетворяющего для Чокана всю сущность реакционной эпохи. За исключением Куджука и Черняева, все это роли одного-двух эпизодов, раскрывающих, однако, все новые и новые грани характера Чокана Валиханова.

Несмотря на то, что недостаток сюжетно-напряженного выражения драмы толкал режиссера на внешнее подчеркивание сложности положения героя и актер сыграл Чокана чуть позирующим, как бы щеголяющим этой своей сложностью, образ его в фильме несет в себе огромный исторический и этический смысл.

Влюбленный в свой родной край, чуткий к страданиям народа, непримиримый к его угнетателям, до конца

«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ»



преданный освободительным идеалам — таким представлен в фильме этот замечательный казахский ученый и народный просветитель в мундире русского офицера.

Нужно отдать должное авторам сценария и создателям фильма — они глубоко осмыслили сложную фигуру Валиханова и исторически и политически, добились отчетливого воссоздания картины той полной противоречий эпохи, в которую он жил и боролся. Трудный жизненный путь Валиханова представлен в фильме исчерпывающе ясно и просто, быть может, даже слишком ясно и слишком просто. Порой кажется, что перед нами научно-популярное изложение жизненного пути Валиханова.

Это впечатление возникает потому, что тезисность большинства образов сценария и фильма при отсутствии сюжетного единства драмы неизбежно привела авторов к той драматургии, которую называют иллюстративной.

Фильм в сущности лишен драматургической завязки. Первый эпизод — в мусульманском Кашгаре, откуда Чокан и его верный Куджук бегут с опасностью для жизни, — служит единственной цели: иллюстрировать опасности, которым подвергался Валиханов в путешествии. Эпизод в горах, где Валиханов слушает песни старого сказителя о Манасе, иллюстрирует любознательность молодого ученого. Эпизод в квартире Гутковских иллюстрирует наличие у Валиханова друзей и недругов среди русских. Эпизод в степи, где Чокан становится участником праздничных скачек джигитов и свидетелем каких-то насилий властей в ауле, иллюстрирует близость Валиханова к родному народу. Только в сценах спора с отцом об отношении к русскому мундиру и столкновения с братом Садыком и его джигитами чувствуется драматическая коллизия какого-то главного направления. Это уже не иллюстрация, это завязка подлинной драмы. Но тотчас следуют новые сцены, петербургские, которые превращаются в целую серию иллюстративных, почти не двигающих драму вперед, встреч героя с известными и неизвестными историческими лицами.

Правда, каждый такой эпизод, разработанный на своей локальной драматической коллизии, раскрывает все новые грани образа Валиханова и, казалось бы, должен увлекать зрителя. Но таких эпизодов, почти не связанных непосредственным действием, в фильме насчитывается до двадцати семи. И зритель должен столько же раз проникаться содержанием все новых и новых драматургических коллизий. Разрабатывать каждый из эпизодов в глубину, чего законно ждет зритель, авторы просто физически (по времени сеанса) не могут. Наоборот, им приходится сжимать материал, скользить по поверхности затрагиваемых ситуаций, связей, отношений.

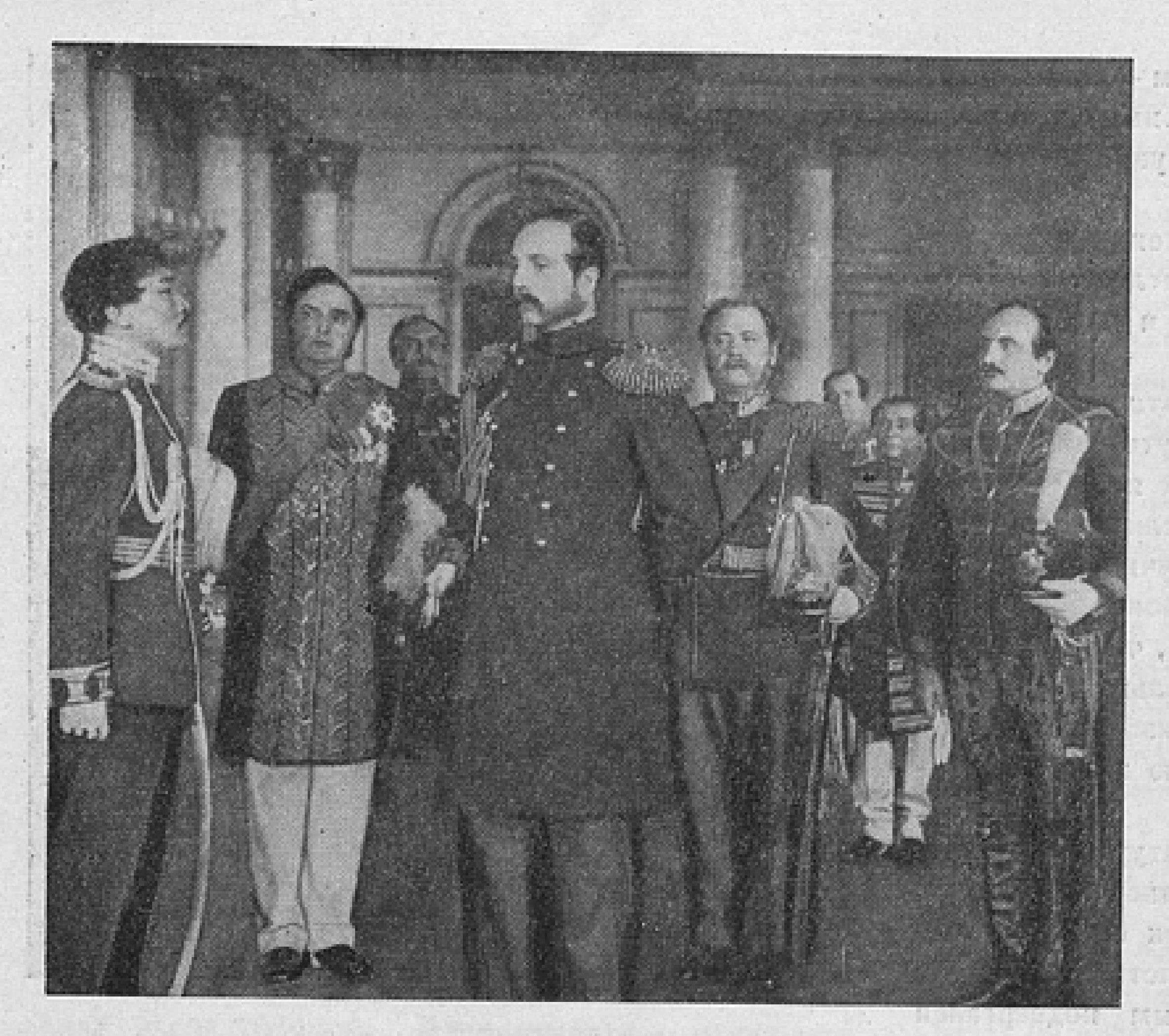


«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ»

Это приводит к схематичному, шаблонному изображению отношений Валиханова с семьей Гутковских, Нурмагамбетом, Баймагомбетом, джигитами Садыка, девушкой Айшей, бароном Фридериксом, сановником Кроэриусом, Александром II, советником английского посольства и другими персонажами. Не случайно все эти образы и в актерском отношении оказались мало выразительными.

Совсем скомканы заключительные эпизоды фильма. Неподготовленным оказался такой важный сюжетный мотив, как болезнь Валиханова. В сцене разрыва с Черняевым Чокан вдруг, что называется, ни с того ни с сего, начинает покашливать. Было бы естественно, если бы рапорт об отставке он подал именно из-за болезни. Но нет, авторы решают поиному. Так как бесследно исчезла линия дважды появлявшегося в фильме Охотникова, то именно здесь мы узнаем, что он убит, и именно в связи с этим уходит в отставку Валиханов. Он мечтает о просветительстве. Но нам не довелось увидеть Чокана за просветительской работой среди населения. Видимо, такому эпизоду не нашлось места. А заключительный эпизод дан уж совершенной скороговоркой: Чокан вдруг решает уехать из своего последнего прибежища — аула Тенек, чтобы умереть, как подобает воину...

Может быть, историко-биографический фильм просто не поддается сюжетному построению? Об



«ЕГО ВРЕМЯ ПРИДЕТ»

Как раз этих достоинств и не хватает фильму «Его время придет», хотя сделан он, быть может, с несравнимо бо́льшей взволнованностью и страстностью, чем многие другие—спокойные и ровные—исторические фильмы.

И это не случайно. Для создателей фильма о Чокане Валиханове исторический материал не был уходом от современности: в сложном историческом аспекте они решали тему современности — тему великой исторической дружбы казахского и русского народов, провозвестником которой был Валиханов. Действительно, судьба выдающегося представителя казахского народа Чокана Валиханова, впитавшего в себя русскую революционную культуру и связавшего себя с ее судьбой, перекликается с современностью. Но как? Если когда-то в своих устремлениях и мечтах Чокан был почти одинокой трагической фигурой на просторах его родных степей, то теперь весь казахский народ прочно связал свою судьбу с русским народом в их общем революционном деянии — строительстве коммунизма. И потому эти мечты и устремления Валиханова кажутся теперь его потомкам удивительно дорогими и близкими. Восхищение ими, несомненно, и вдохновляло творческую группу молодого режиссера Мажита Бегалина в работе над фильмом. Влюбленность в героя нашла выражение почти во всех элементах формы произведения.

Только подлинная взволнованность художника рождает настоящее искусство, которое, как известно, всегда национально. Именно поэтому фильм о Чокане Валиханове, в котором действительно ощущаются горение, взволнованность мысли, творческий порыв художника, кажется мне этапным для студии в формировании национальных черт казахского киноискусства. Правда, порыв этот расшибается нередко о профессиональную неопытность режиссера и других создателей картины, но это не меняет положения.

Особенно неудачными, бутафорскими выглядят в фильме эпизоды в Кашгаре, в квартире Гутковских и большинство петербургских сцен. Костюмы, гримы и поведение представителей светского и чиновного Петербурга — все это выглядит недостоверным. Нельзя не упрекнуть студию «Ленфильм» (которая значится участником совместной постановки

этом как будто свидетельствует печальный опыт многих историко-биографических фильмов. Однако лучшие из них, такие, как «Александр Невский», «Академик Иван Павлов» и некоторые другие, не подтверждают этого. Авторы их шли по пути воспроизведения не столько самой биографии исторического лица, сколько его главных жизненных свершений. Кроме всех прочих оснований, эта практика опирается и на требование формы кинопроизведения, которое можно считать несомненным: чем меньше внутренне завершенных эпизодов, но чем глубже они разработаны драматургически, тем яснее и стройнее композиция фильма, тем легче, естественнее восприятие его зрителем.

Примером в этом отношении может служить фильм «Авиценна», созданный недавно режиссером К. Ярматовым по сценарию В. Витковича и С. Улугзаде на Ташкентской студии. Хотя в нем тоже немало иллюстративных моментов, все-таки он не составлен механически из суммы сцен, ограниченной лишь временем киносеанса. Авторы его выстраивают действие вокруг необходимого минимума драматургических узлов, в которых раскрывается трагедия великого гуманиста в эпоху тирании невежественных султанов. Это позволяет разработать их с достаточной глубиной и создать композиционно стройное произведение.

на титрах фильма «Его время придет») в том, что ее творческий коллектив не помог товарищам по искусству хотя бы в решении именно этих, петербургских эпизодов. Тем более, что целый ряд других эпизодов выполнен в фильме с подлинным профессиональным мастерством.

Выразителен, например, эпизод праздничных скачек с козлом. Он хорош не только тем, как изображены сами скачки, хотя и по движению, и по портретам, и по цвету показаны они превосходно. Сцена полна глубокого смысла, а это — главное.

Чокан останавливает повозку, зачарованный скачками джигитов. Видит их и Куджук, восторгается сам, подзадоривает Чокана. И тот, не в силах преодолеть соблазн, начинает снимать свой мундир... Вот здесь-то и раскрывается прошлое Валиханова, его родная стихия. И смысл этот извлечен из эпизода подлинно кинематографическими средствами.

Хорошо сделан эпизод у осажденной крепости, где Чокан ловит пленного и присутствует в качестве переводчика на его допросе у Черняева. Здесь даже молчащий пленный производит сильное впечатление.

Запоминаются в фильме степные пейзажи, выполненные в едином, несколько мрачноватом колорите, который создает особую атмосферу, гармонирующую с думами Валиханова. Операторам удалось передать очарование степных пейзажей в разное время суток — днем и ночью, на закате и при восходе солнца. Ощущение широты степных просторов усиливает особый ракурс съемки, когда горизонт на экране сознательно поднят выше средней его линии.

То, что не удалось главному оператору С. Рубашкину и главному художнику И. Вусковичу в изобразительном решении картины (возникает впечатление, будто сцены на натуре и в интерьерах сняты разными людьми, даже не договорившимися о единстве решения), удалось режиссеру-постановщику в ритмическом строе картины, оставляющем ощущение цельности фильма.

Способствует такому ощущению цельности музыка фильма, написанная композитором Е. Брусиловским на материале народных казахских мелодий, местами глубоко симфонизированная и помогающая эмоциональному, а не только умозрительному постижению драмы Валиханова.

Разумеется, достоинствами своими фильм обязан не только режиссеру и актерам, оператору и композитору. Нельзя считать, что роль сценария в картине исчерпывается указанными выше недостатками. Мы акцентировали некоторые композиционно-драматургические просчеты только потому, что они имеют принципиальное значение. Но все удачи в фильме — это, конечно, результат труда и авторов сценария. Несмотря на свои недочеты, сценарий дал возможность талантливому артисту создать образ героя фильма — образ Чокана Валиханова. А это — главная удача картины.

М. Злобина

ПОЧЕМУ ФИЛЬМ НЕ ВОЛНУЕТ?

Этот фильм посвящен теме значительной и волнующей. Он повествует о Великой Отечественной войне, о судьбах литовской интеллигенции в период фашистской оккупации. В дни всенародной борьбы никто не имеет права, не может остаться в стороне — такова основная мысль картины. Или с народом, или против народа. Третьего пути нет. Всякий «нейтралитет» иллюзорен: рано или поздно каждому приходится выбрать дорогу в жизни, решить, с кем он.

Главный герой фильма «Мост»* — молодой инженер Альгирдас — сначала пытается уклониться от борьбы. Он мучительно переживает фашистскую оккупацию, но не верит в победу, считает всякое сопротивление захватчикам бессмысленным. Однако в конце концов Альгирдас находит свое место в рядах народных мстителей.

В этой истории развития характера героя заложены большие драматические возможности, но они не получили, к сожалению, яркого воплощения в картине.

История Альгирдаса как бы распадается на ряд эпизодов, весьма наглядно иллюстрирующих то или иное психологическое состояние героя, но недостаточно внутренне связанных, лишенных сквозного действия. Мы видим вначале симпатичного, скромного парня, увлеченного работой, гордого своей первой большой удачей; мы видим, как после прихода немцев небритый, неопрятный Альгирдас пьянствует и ругается с братом; мы видим его в тюрьме,

* Автор сценария И. Довидайтис. Режиссер Б. Шрейбер. Оператор Н. Васильев. Литовская студия, 1956.



«МОСТ»

когда он, гордый и сильный, готов мужественно встретить смерть; мы видим, наконец, жизнерадостного и бодрого Альгирдаса-партизана. Артист В. Браткаускас исполняет эту роль искренне и убедительно, каждый из этих портретов сам по себе кажется достоверным, но между ними нет психологических переходов. Они существуют как бы обособленно, словно перед нами не один герой, а несколько.

Иными словами, путь Альгирдаса в фильме показан иллюстративно, от одной вехи к другой, точнее, от одной остановки к другой, в то время как нам интересно увидеть его именно в пути, в движении, проследить и понять, каким образом произошел перелом в его характере. Именно поэтому судьба Альгирдаса захватывает зрителя далеко не в той мере, в какой она могла бы его захватить. Но не только поэтому.

Говорят, большое лучше видно издали. Таким образом, можно сказать, что время работает на художника. Но верно и другое: расстояние во времени имеет свои минусы — исчезает непосредственность восприятия, утихают страсти, теряют остроту радость и боль. Сравнение со старыми фильмами, снятыми по горячим следам событий, явно не в пользу картины «Мост». Опаленные дыханием войны, они до сих пор волнуют нас — как рассказ очевидца, как пожелтевшие газетные страницы со сводками Совинформбюро. «Мост» отличается от них холодноватой интонацией. Война увидена в фильме слишком спокойным, бесстрастным взором.

Кажется, что авторы фильма избегают касаться страшных сторон войны и оккупации. Правда, мы слышим, как рвутся бомбы и свистят пули, видим погоню полицейских за рабочим-комсомольцем, на наших глазах читают смертный приговор отважным патриотам. Но — странное дело — смерть, этот неразлучный и страшный спутник войны и фашизма, словно обходит героев фильма. Только мост, построенный Альгирдасом, пострадал от войны. Что же касается самого Альгирдаса и его товарищей, все они словно заговорены добрым волшебником-автором. Пули пролетают мимо них, поражая лишь врагов.

Если бы победу можно было завоевать без жертв и крови! Если бы и на войне справедливость и моральное превосходство могли служить «охранной грамотой»! Если бы пули на самом деле боялись смелых! «Мост» заставил меня вспомнить один давнишний литературный спор. На читательской конференции, где обсуждалось одно из популярных произведений о второй мировой войне, автора упрекали за то, что он «убил» главного героя романа. Некоторые читатели заявляли: это такой обаятельный, мужественный и чистый, настоящий человек и герой, он создан для жизни и счастья, он должен жить! Писатель ответил взволнованно и строго: «Поверьте, что писать о гибели героя мне было гораздо труднее, чем вам читать о ней. Я рад, что он полюбился вам. Но я не понимаю, как можете вы, только что пережившие войну, вы, среди которых почти каждый потерял кого-либо из близких, предъявлять мне подобный упрек. Разве война щадила лучших? За мир на земле, за счастье наших детей отдали свою жизнь самые достойные сыны и дочери народа. Об этом ни я, ни вы не должны забывать».

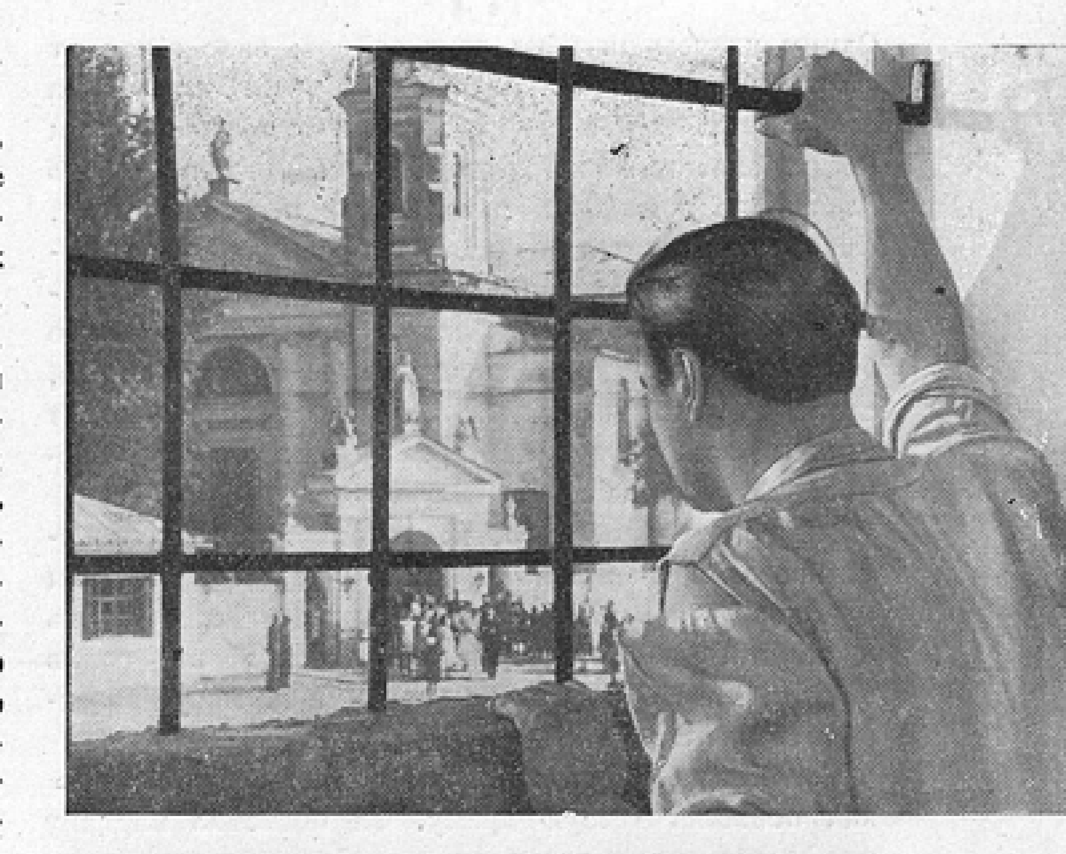
Да, забывать об этом нельзя... Художник не имеет права на это,— и потому, что такова правда истории, и потому, что подобное напоминание особенно важно в эпоху, когда все передовое человечество борется против развязывания новой войны. Авторы «Моста» рассуждали, по-видимому, иначе — вроде тех сердобольных читателей, которые готовы были ради благополучной развязки приукрасить жестокое лицо войны. Созданный с самыми благими намерениями, фильм дает «облегченный» вариант истории.

В одном из эпизодов фильма Альгирдас, ставший к тому времени уже партизаном, отправляется с группой товарищей на очередную операцию. Альгирдас успокаивает Гедре: «Ничего с нами не случится. Разве что проголодаемся». Давно известно, что в каждой шутке есть доля правды. В бодрой шуточке Альгирдаса заключена не только «доля правды», а полностью раскрыта (хоть и непреднамеренно) авторская концепция событий. И уж если говорить серьезно,— даже в то, что герои могут проголодаться, мы не очень верим, хотя с жителям

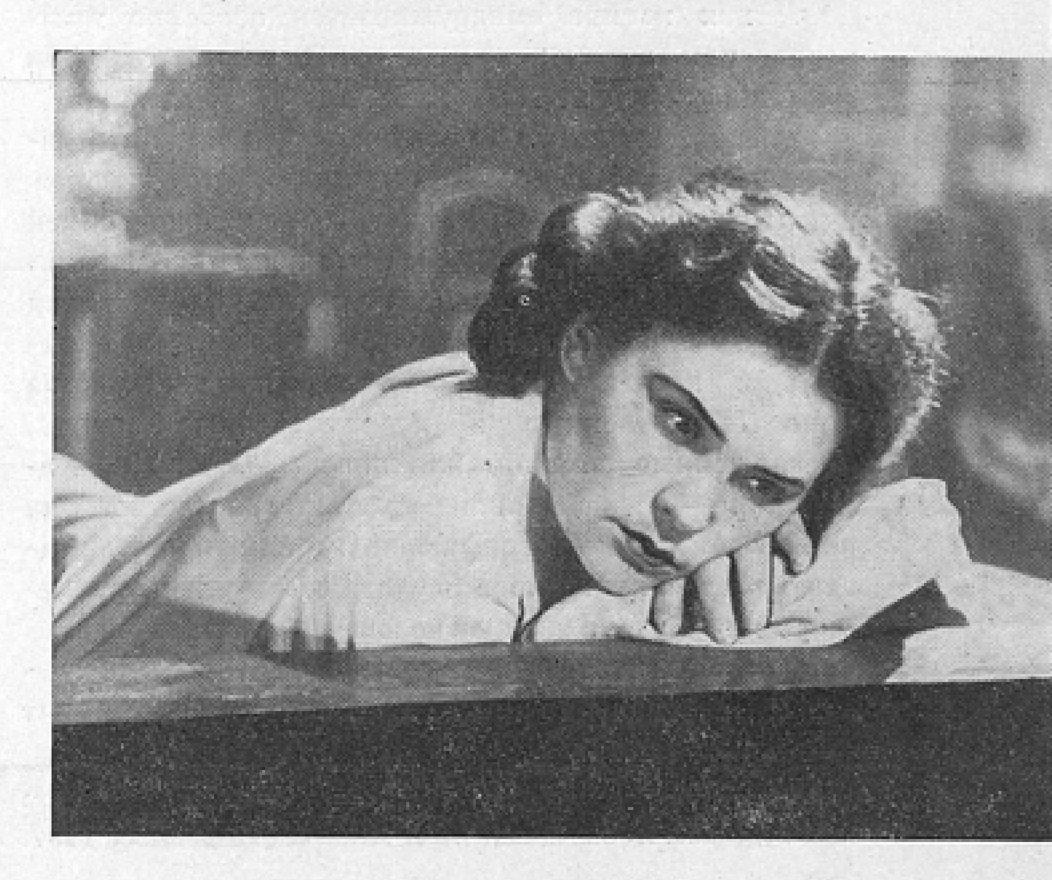
оккупированных районов, тем более с партизанами, подобное случалось, и, вероятно, нередко. Кстати, в фильме неоднократно показано, как герои едят, и показано таким образом, что у зрителей даже не может возникнуть подозрения о каких-либо продовольственных трудностях. Мимо этих неприятных «мелочей жизни» фильм проходит так же беспечно, как мимо многих других проблем, больших и малых, возникших перед народом в период фашистской оккупации. Между тем в картине масса необязательных кадров, которые введены, кажется, лишь для того, чтобы авторов фильма нельзя было упрекнуть в том, что они чего-то не «отразили». Нам демонстрируют расклеенные по городу приказы фашистских властей, перечеркнутые затем наискосок строчками патриотического воззвания. Немецкий офицер угрожает кулаком литовцу; больничный санитар кладет в карман докторского халата томик запрещенных стихов Саломеи Нерис; предатель и спекулянт Ромас, наживший на народной беде, складывает в чемодан пачки денег; несколько кадров иллюстрируют жестокость коменданта города Стрюпаса и т. д. и т. п. Все это сделано по сложившемуся шаблону и не связано с развитием сюжета. Сценарист и сам, по-видимому, чувствует, что это лишь иллюстрации к той или иной теме. Вполне основательно опасаясь, что зрителям будет скучно, он прибегает к целой серии апробированных театрально-кинематографических штампов, призванных придать картине занимательность.

Прежде всего, в качестве отрицательного героя Альгирдасу противопоставляется его родной брат Ромуальдас, отчего политический конфликт должен приобрести особую остроту и наглядность. Далее конструируется треугольник: между братьями ставится некая молодая особа, интеллигентная (врач), добрая и очень порядочная.

Братья любят Руту, а Рута любит братьев. Конечно, не обоих сразу, а по очереди: сначала Ромуальдаса, а затем Альгирдаса. Треугольник дает повод для весьма эффектных мелодраматических контрастов: вот Рута в белом подвенечном платье выходит под руку с Ромуальдасом из церкви, а Альгирдас, приговоренный к смерти, смотрит на них сквозь решетку тюремной камеры, расположенную как раз против церкви. В конце картины Ромуальдас получает пулю в спину (по заслугам, разумеется), а Альгирдас получает любовь Руты. Автор позаботился и о том, чтобы Альгирдасу не в чем было упрекнуть свою избранницу: хотя она и обвенчалась с Ромуальдасом, брак этот является фиктивным. Руту прямо из-под венца увозит за десять верст какой-то крестьянин, у которого умирает жена. Когда они приезжают, то на месте деревни находят лишь головешки. Вернувшись после такой поездки, Рута, естественно, не расположена к свадебному веселью и убегает домой. Но автор и тут находит способ уберечь героиню от падения. Рута случайно подходит к окну и видит Альгирдаса и его товарищей, которых только что освободили партизаны и которые, — разумеется, по случайному стечению обстоятельств, — именно в эту минуту промчались мимо дома Руты. Как тут не подивиться изобретательности автора?



«МОСТ»



«МОСТ»

Одним ударом он убил двух зайцев: спас героя от смерти и героиню от злосчастного брака. Ведь Рута согласилась выйти замуж лишь в том случае, если Ромас спасет Альгирдаса. Жених уверил ее, что Альгирдас помилован и переведен в другой город. Оказалось, что это низкий обман, и если бы не партизаны... Но, пожалуй, довольно. И так уже совершенно очевидно, что фильм, в котором собрано столько невероятных случайностей и совпадений, столько мелодраматических эффектов, не может претендовать на подлинно реалистическое изображение действительности.

Примечательно, что, несмотря на сногсшибательно «закрученный» сюжет, который должен бы придать фильму хотя бы внешнюю динамичность и занимательность, смотреть «Мост» все равно скучно: явно бутафорские ситуации не могут взволновать зрителя.

Режиссер Б. Шрейбер попытался прочесть «Мост» как психологическую драму. Он поставил картину профессионально грамотно, «нейтрализовал» многие несообразности сюжета, смягчил, приглушил кричащий мелодраматизм сценария. Актеры играют в том же ключе — скромно, просто, без нажима. В результате этих объединенных усилий фильм кажется «правдоподобным», но он не стал ни по-настоящему правдивым, ни подлинно увлекательным.

Вероятно, редакторы фильма терпимо отнеслись к недостаткам сценария в надежде, что «тема вывезет». Но этого не случилось и не могло случиться. Чем значительнее тема, тем большего требует она от художника, тем меньше склонны зрители к снисходительности. У нас имеются веские основания для требовательности — ведь о грозных и трагических событиях военных лет создано немало произведений «хороших и разных», а стало быть, есть с чем сравнивать каждую новую попытку. Художник не может не знать опыта своих предшественников. И, если он все же берется за тему, к которой до него уже не раз обращались, естественно предположить, что он чувствует себя в силах сказать о ней что-то свое, новое, значительное. Но в фильме «Мост» не сказано это новое слово, не найдено интересное решение большой, неумирающей темы.

М. Блейман

БЕЗ СКИДОК

Качество кинематографии в значительной мере зависит от уровня литературы. Эта бесспорная истина обнаруживается особенно явственно при анализе произведений кинематографии союзных республик.

Конечно, это вовсе не означает, что кинематография способна быть только «служанкой литературы» и должна пробавляться исключительно экранизацией литературных произведений. Само понятие «экранизация» относительно и расплывчато. Экранизация может быть и рабским пересказом чужого произведения, и попыткой решить средствами искусства кино общественные и художественные задачи, предложенные романом или повестью. Такая экранизация — не рабский пересказ, а творчество. Она поднимает кинематографию до вершин прозы, подсказывает ей пути решения сложной задачи изображения многообразия жизни и человеческих характеров.

Если обратиться к художественной прозе писателей Қазахстана, то нужно сказать, что она ставит перед казахской кинематографией сложные и трудные задачи. Қазахская проза развита и интересна. Она воссоздает историю страны, часто обращается к большим проблемам современности. Не говоря уже о монументальном «Абае» Мухтара Ауэзова, являющемся поистине энциклопедией казахской истории и быта второй половины XIX века, казахская литература дала много запомнившихся книг. Среди них в первую очередь привлекает внимание «Ботагоз» Сабита Муканова.

В этом романе сказывается большая и плодотворная традиция советской литературы. Автор смело ведет своих героев через постигшие его народ исторические испытания, связывает судьбы своих героев с историческими судьбами Қазахстана, показывает, как исторические события воспитывают людей, формируют их характеры, их общественные идеалы.

Муканов ведет свою героиню, казахскую девушку Ботагоз, через все сложности и трудности жизни. Его героиня испытывает на себе страшный гнет баев и чиновничий произвол, она поднимается на борьбу вместе с народом во время восстания 1916 года, она сражается против белых в период гражданской

«Ботагоз». Сценарий А. Филиппова, М. Хасенова. Режиссер Е. Арон. Операторы И. Гитлевич, Б. Сигов. Главный художник П. Зальцман. Алма-Атинская киностудия, 1957.

войны, участвует в торжестве народа, вместе с ним завоевывая победу Советской власти в казахских степях.

Можно без преувеличения сказать, что «Ботагоз»— роман, претендующий на полноту изображения узловых событий революционной истории Казахстана начала XX века. Роман рассказывает и о стихийном движении казахской бедноты и о связи лучших ее представителей с большевистской партией, которая направляет и организует это движение, выдвигая к руководству им талантливых людей из народа. Вместе с тем роман не обходит и сложностей обстановки в казахских степях, в частности сложности национального вопроса. Муканов не только рассказывает о том, какими способами угнетали казахскую бедноту баи и чиновники, но и анализирует связи между казахскими буржуазными националистами и царским правительством. Он показывает, что на первый взгляд парадоксальные и противоестественные связи «алаш-ордынцев» с царским чиновничеством, а затем с великодержавным и шовинистическим белым движением были глубоко органичны.

В книге убедительно рассказано также и о том, что одной из задач пролетарской революции является освобождение угнетенных народов, что национальные интересы этих народов полностью совпадают с интересами революционного движения.

В постановке этой темы, в том, как она решена в романе, — его исторический пафос и исторический масштаб.

Конечно, невозможно в краткой рецензии рассказать обо всем содержании романа Муканова. Мы упомянули о нем только в связи с тем, как книга воплощена на экране. Нужно сказать, что авторы фильма поняли, что тема романа шире и больше биографии его героини. Это определило и достоинства и недостатки картины. Дело в том, что роман Муканова многолинеен и многообразен, в нем перекрещивается много судеб, он густо населен персонажами, изобилует событиями. Все это, конечно, затруднило задачу экранизации. И вот, стремясь охватить многообразие непременно всего содержания романа, авторы фильма невольно разрушили связность драматического повествования, нарушили логику и напряженность событий. Исторические события как бы «отклеились» от героев, в картине они подчас показаны сами по себе, вне связей с основными действующими лицами. Из-за этого в фильме во многих местах потерян драматизм. Кроме того, не совсем ясно, какие события определяют судьбы героев, чьи судьбы являются решающими для повествования.

Возможно, не стоило бы столь подробно говорить об этом недостатке «Ботагоз», если бы такой недостаток не был до некоторой степени типовым для





«БОТАГОЗ»

многих наших, да и не только наших (вспомним «Войну и мир» Кинга Видора), экранизаций.

Если в фильме «Ботагоз» по началу действие развивается относительно связно и органично, то, чем ближе к концу, тем чаще вступают новые, ранее не действовавшие персонажи, все новые и новые события. Героиня все больше отодвигается на периферию сюжета, она уже только присутствует в фильме, тогда как вначале ее драматическая судьба вела действие.

Беда в том, что это приводит к схематизации и событий и людей. Так, столь крупное событие, как восстание 1916 года, показано в картине бегло — неясны его история, его масштаб. Оно изображено вне всякой исторической конкретности.



«БОТАГОЗ»

С другой стороны, так же бегло и скупо показаны люди во второй половине картины. Так, совсем не в характере Амантая анархизм, желание по-диктаторски решать вопросы восстания, тем более, что этот штрих его характера возникает неожиданно и незакономерно и так же неожиданно исчезает. Эта черта характера ничего не добавляет к образу героя, не имеет сюжетного значения. Ясно, что без этого можно было бы свободно обойтись так же, как можно было бы обойтись и без темы ревности Буркутбая к Аскару, мужу Ботагоз.

Подобные примеры можно умножить.

Конечно, возможно возражение, что и роман Муканова не свободен от этих или подобных им недочетов, что и в нем есть следы некоторой иллюстративности. Но ведь экранизация не должна точно следовать за первоисточником. Конечно, ее задача не состоит в том, чтобы его исправлять; но выделить главное, основную драматическую коллизию, сосредоточить вокруг нее действие, отсекая второстепенные мотивы,— разве не в этом основная цель экранизации?

Авторам фильма удалось это сделать в первой половине картины. Недаром так интересна Ботагоз вначале, недаром все события, связанные с ее судьбой, представляются значительными, а то, что угнетение и несчастья не сломили свободолюбивую девушку, кажется удивительным и героичным. И, конечно же, обидно, что во второй половине картины возникает иллюстративная скороговорка. Обидно это еще и потому, что налицо были все предпосылки, чтобы, свободно и творчески оперируя материалом романа, создать на его основе подлинно драматическое повествование.

Однако было бы несправедливо ограничить характеристику фильма этими замечаниями.

Дело вовсе не в том, чтобы сделать несколько дежурных комплиментов авторам сценария А. Филиппову и М. Хасенову, режиссеру Е. Арону, операторам И. Гитлевичу и Б. Сигову, актерам Г. Исмаиловой, И. Ногайбаеву, Э. Даулбаеву, Н. Гребешковой, П. Хайрову. Конечно, актеры, особенно Г. Исмаилова (Ботагоз) и И. Ногайбаев (Амантай), играют правдиво и убедительно, операторы, снимая картину, почувствовали и стиль прозы Муканова и колорит казахских степей, а режиссер нашел в некоторых эпизодах настоящий ритм действия и интересные мизансцены. Все это так, но мне хочется сказать о более существенном и важном.

Пусть экранизация романа в чем-то несовершенна, но авторы поняли и почувствовали и характер прозы Муканова и высокую традицию советской кинематографии. Пусть в картине есть и огрехи и недомолвки, она — детище того кинематографического стиля, который в разное время дал нашему искусству «Конец Санкт-Петербурга», «Юность Максима», «Члена правительства». Картина, конечно, не равна этим большим произведениям советской кинематографии, но от них взято умение показать, как в непрестанном революционном движении масс растет и мужает человек.

Эту тенденцию картины, ее тяготение к большому стилю советской кинематографии хочется особенно подчеркнуть потому, что в последнее время в нашей кинематографии появилось слишком много доморощенных «неореалистических» картин. Как это ни странно, увлечение некоторых молодых режиссеров большим и по-своему интересным искусством итальянцев привело их к воспеванию мещанского мирка, домашних страстей и комнатных коллизий. Здесь сказывается непонимание бесплодности эпигонского копирования чужих образцов и перенесения тех или иных художественных приемов на принципиально иной жизненный материал.

Итальянская кинематография, как правило, рассказывает о мире людей, изолированных от больших общественных движений, о людях бесправных и обреченных на пассивность. Герой итальянских картин — объект истории, каждая попытка его активно вмешаться в жизнь приводит к трагедии. А в советском искусстве, в советской кинематографии всегда ощутим большой ветер истории, наш герой не может быть пассивным—не потому, что такова наша поэтика, а потому, что такова наша жизнь. Страна наша находится в непрестанном движении. И наше искусство, если оно хочет быть прав-

дивым, должно показывать человека участником этого движения. Всякая изоляция героя художественного произведения от социальной жизни у нас выглядит искусственной и неправдивой.

Поэтому характерное для итальянцев пристальное разглядывание мельчайших душевных движений или бытовых картинок нередко оборачивается в наших фильмах натуралистическим крохоборством, ибо за внешним рисунком жизни нет социальной характерности, нет второго драматического плана (который, кстати сказать, ощущается в лучших произведениях итальянского неореализма). Так, любовная трагедия превращается в пастораль, социальная драма в мелодраму.

Для советской кинематографии характерен другой метод изображения людей,—она меряет их более крупным масштабом.

Авторы картины «Ботагоз» стремятся показать яркие и крупные характеры, героические поступки, высокие душевные движения. Режиссер и актеры не боятся страстей, не боятся сатирических и героических красок. Поэтому в картине в равной мере находят место и гротеск в изображении новогоднего бала, и поэтически приподнятый эпизод, где Ботагоз ждет возвращения жениха на фоне расцветающей весенней природы, и суровый драматизм сцены на кладбище, и сатирические краски в характеристике «алаш-ордынца», и, наконец, героическая патетика последних сцен фильма.

Иногда эти стилистически разные тенденции не до конца сопряжены друг с другом. Но само по себе отрадно стремление к крупному мазку, к большой и сильной характеристике.

Труден для экранизации роман Муканова, трудна задача соединить в одной картине казахских и русских актеров, трудно уместить в одном фильме многообразие больших и разнохарактерных событий. Авторы картины сознательно на это идут, нигде, в сущности, не стараясь облегчить себе задачу, упростить и схематизировать ее. Если иногда и получается схема, если не все удачно в картине, то это не от низкого уровня замысла, а от его трудности.

И то, что молодая казахская кинематография стремится подняться до вершин литературы, то, что ее собственный уровень повышается с каждой картиной,— явление глубоко отрадное для нашего искусства.

В. Залесский

ЧТО ПРОИЗОШЛО С ТИЛЕМ УЛЕНШПИГЕЛЕМ?

То, что поразит ваше воображение в юные годы, останется в памяти навсегда. С годами потускнеют контуры запечатлевшегося, сгладятся очертания, но главное никогда не забудется. Подчас эти впечатления юности подскажут вам верный путь к пониманию того, что возникло только сегодня...

Такие незабываемые впечатления оставила в моей памяти «Легенда о Тиле Уленшпигеле» Шарля де Костера, по справедливости названная «библией Бельгии».

Впервые я ее прочел в те дни, когда по полям Фландрии шагали тяжелым солдатским шагом полки германского кайзера. Все, что было связано с образом Тиля, сливалось с впечатлениями от новостей в тогдашних газетах, от тогдашних театральных спектаклей, от большой картины Ильи Репина, на которой художник изобразил бельгийского короля Альберта сидящим на белой лошади среди разрывающихся снарядов. Все это будило огромное сочувствие к героизму маленького народа, который взялся за оружие, чтобы отстоять свою честь и независимость.

О милый герой юности Тиль Уленшпигель! Сколько ты перенес горя, страданий, сколько испытал нравственных мук, видя, как сжигали на костре твоего отца, угольщика Клааса, как умирала твоя мать, как издевались над твоей невестой. Ты был веселым, озорным парнем, умел шутить и веселиться. Но ты умел храбро сражаться и уничтожать презренных врагов твоей родины. Ты никогда не плакал, даже тогда, когда враги жгли города твоей родины, вытаптывали ее поля и убивали ее сынов...

Борьба фламандского народа против испанских интервентов была долгой и жестокой. Испанцы по повелениям сначала Карла V, а затем Филиппа II и святой инквизиции превращали в пепел города,



«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ»

деревни, поселки, посылали на костры людей, чтобы их имуществом пополнить королевскую казну. Вся страна превратилась в поле боя. И слабые падали духом, колебались, стремились к компромиссу. Последовательным и непримиримым до конца оставался только народ, «гезы». Фламандский народ создал образ Тиля — борца и стража родной земли.

Национальные черты характера слились в образе Тиля с древней мечтой народа о мирной и счастливой жизни, о спокойном, созидательном труде.

Но у Карла V и Филиппа II нашлось много последователей. Набатом гудели колокола дозорных башен

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТИЛЯ УЛЕНШПИГЕЛЯ»



Бельгии и в 1914, и в 1940 году. Горели человеческие тела в печах Освенцима, Бухенвальда, как когда-то на кострах инквизиции.

...Уже будучи взрослым, я не раз вспоминал об огненных словах этой книги. И вот однажды, уже в самом конце второй мировой войны, я разговорился о Тиле с одним бельгийским офицером, которого Советская Армия освободила из лагерей третьего райха. Он был учителем, гуманистом. И он сказал мне словами де Костера: «Совы никогда не летают в лучах солнца. Это могут только орлы и звонкие жаворонки». Я понял его...

А совсем недавно состоялась новая встреча с Тилем — на экране. Его сыграл популярный французский артист Жерар Филип. Он же совместно с Йорисом Ивенсом поставил этот фильм*.

Экранизация такого сложного по теме и сюжету произведения, где романтика сливается с реальностью исторической хроники, в свою очередь неожиданно сменяющейся почти натуралистическим изображением быта, а вслед за тем — причудливыми сновидениями Тиля и Неле, — понятно, представляла огромные трудности для экранизаторов (Рене Вилар и Жерар Филип). Как добиться того, чтобы этот чудесный «словесный ковер», сотканный причудливой фантазией народной легенды и живым воображением поэта, не походил на пестрое одеяло, сшитое из лоскутов, чтобы этот ковер, уменьшенный до размера художественной миниатюры, сохранил бы в себе все прелести и очарование подлинника?

Для этого, понятно, необходимо тонкое и точное вйдение эпохи, понимание психологии героев, ощущение духа произведения; не перестановка фрагментов, не сокращение и упрощение композиции, а особая, вновь найденная форма, которая выразила бы основные идейные и стилевые особенности этого гениального произведения. Но авторы фильма не почувствовали основное в романе: дух борющегося народа, его героизм, его упорство, силу, волю к победе над тиранией и радость победы над мрачными силами уходящей ночи средневековья.

Тот Тиль, который в фильме так виртуозно проделывает сложнейшие акробатические упражнения на церковной колокольне, на карнизах главной башни, этот Тиль — не герой Шарля де Костера. Это только ловкий, изящный, обворожительный артист Жерар Филип, блестяще играющий новую вариацию роли Фанфана-Тюльпана. Это его улыбка, его пластика, обаяние. Но это не Тиль Уленшпигель, а все, что окружает его в фильме, — не Фландрия, здесь нет

* «Приключения Тиля Уленшпигеля». Авторы сценария Р. Вилар, Ж. Филип. Режиссеры Ж. Филип, Й. Ивенс. Операторы К. Ватра, А. Дуанну. Звукооператоры Р. Сивель, К. Крамбург. Совместное производство «Ариан-фильм» (Франция) и ДЕФА (ГДР).

трагедии народа, его гнева, страстей, ненависти, любви. Это скорее приключенческий фильм с неожиданными сюжетными пассажами, стремительными погонями и чудесными избавлениями от опасностей. Правда, в него вкраплено два-три драматических эпизода: казнь Клааса, грустное одиночество Неле. И все! Дальше — снова веселые приключения Тиля. Они сводятся примерно к следующим эпизодам: а) Тиль проводит за нос отряд испанцев, б) Тиль дурачит герцога Альбу, в) Тиль снова обманывает испанцев, г) Тиль организует переправу войска Оранского, д) Тиль возвращается к Неле. Все это показано весело, забавно, с озорством. Но как все это далеко от любимого нами Тиля!

Фильм поставлен вообще удивительно: главное стало побочным, побочное переместилось в центр, и все вместе взятое далеко отошло от первоисточника.

В Тиле Жерара Филипа нет ничего такого, что хотелось бы запомнить на всю жизнь. Его Тиль никогда не становится грустным, озабоченным, а тем более грозным, страдающим или великодушным. Мы видим только улыбающегося Тиля, приятного и легкого. И это тем более странно, что Жерар Филип — разносторонний артист. Он с комедийной, чисто французской легкостью и блеском показал нам нового Д'Артаньяна в «Фанфане-Тюльпане» и с большим драматизмом раскрыл героев Стендаля в «Красном и черном» и «Пармской обители». Ошибка, очевидно, произошла по той причине, что создатели фильма об Уленшпигеле не приняли во внимание значительность этого характера, в котором гнев и печаль сочетаются с необыкновенной жизнерадостностью, мужественной стойкостью и буйной отвагой.

Правда, нечто подобное мелькнуло в двух эпизодах, в которых Тиль — Филип вдруг становится грустным и серьезным. Таким мы его видим в эпизодах казни Клааса и возвращения в родной Дамме. Но в первом случае гнев и ярость быстро уступают место буффонной веселости (сцена на колокольне), а во втором трагическое неожиданно превращается в комическое. Между ними нет нюансов, психологических оттенков. Все тонет в атмосфере беззаботных, в общем, приключений Тиля.

Вот перед нами и друг Тиля — Ламме Гудзак. Его играет Жан Карме. Это весьма добродушный спутник Тиля, немного ворчун, любитель хорошо покушать, но совсем не любящий свою жену, о которой он так горестно убивается в романе. Тот, другой, настоящий Ламме Гудзак во всем был «чересчур», и в еде, и в лени, и в постоянстве своих привязанностей. Но нет в фильме подлинного Уленшпигеля, и совсем другим выглядит в нем Ламме Гудзак.

Прелестна Неле — Николь Берже. Она нежна, лирична и даже мужественна. Но и ее лишили многих черт, свойственных той, другой Неле, — стойкости духа, полета мечты, яркости воображения.

А что случилось с грозным Альбой? Мы знаем изумительное мастерство Жана Вилара. Его искусство диалога несравненно. В его слове — и мысль, и чувство, и бесконечные оттенки внутренней жизни человека. При дублировании (актер В. Кенигсон) диалог Вилара обесцвечен. Но кроме голоса ведь у артиста на экране есть еще жест, мимика, пластика. Однако Альба Жана Вилара ничем не похож на мрачного наместника испанского короля. Он совсем не грозен, он скорее притворяется, что грозен. И это весьма заметно.

Другие образы фильма совсем не выразительны и еще менее созвучны образам романа.

Так в чем же дело, что произошло с легендой о народном герое? Режиссеры Жерар Филип и Йорис Ивенс уж очень по-своему прочли роман. Решительно отойдя от первоисточника, просто сочинили своего Тиля Уленшпигеля; поставили некую произвольную вариацию на темы книги, и получились эпизоды: Тиль—гимнаст, Тиль — веселый шут, Тиль — озорной парень, заставивший выкупаться «Стальную руку», начальника пестрого наемного войска, в холодной реке.

Нет, это не Тиль Уленшпигель...



В. И. ПУДОВКИН (1893—1953)

ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО МАСТЕРА

30 июня этого года исполнилось пять лет со дня смерти выдающегося режиссера, классика советского и мирового киноискусства Всеволода Илларионовича Пудовкина. Ниже мы помещаем материалы о его жизни и творчестве, неопубликованные статьи, отрывки из речей, рисунки Вс. Пудовкина, редкие фотоснимки, мемуары А. Пудовкиной — жены покойного мастера, а также воспоминания, присланные видными деятелями итальянского кино Карло Лидзани и Массимо Мида.

Сергей Герасимов

НА ВЕРШИНАХ ТВОРЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Всякий, кто знал Всеволода Пудовкина, мог сказать о нем: «художник с головы до ног». Весь облик его говорил об этом. Мир широко отражался в его блестящем, заинтересованном взоре, волосы непокорно ершились на голове. До конца своих дней он шел по земле походкой юноши, успевая примечать все, что его интересовало. А его интересовало бесконечно многое — весь окружающий мир.

Его активная натура страстно вмешивалась во все, что имело отношение к профессии кинорежиссера, которую он беззаветно любил и уважал.

В сферу этой сложной профессии, как известно, так или иначе входит все: вся жизнь и все искусства. Поэтому он любил и архитектуру домов, и людей, населяющих их; он любил книги самые различные — от Гофмана и Густава Мейринка до Горького и Макаренко. Его равно интересовали химия, космогония и стихи всех времен и народов.

Он тонко понимал музыку. В минуту отдыха сам садился за фортепиано и, ни в малой мере не будучи профессиональным пианистом, извлекал из инструмента сложные и своеобразные созвучия, слушая их с удовольствием и восторгом первооткрывателя.

Он столько же любил мир реальный, сколько и мир воображаемый, который ему всегда предлагала его обширная фантазия. Он сочинял маленькие устные новеллы, которые не находил нужным записывать, так как никогда не отдавал себе отчета в их истинной литературной ценности.

Он бесподобно читал книги вслух, особенно Гоголя. Глаза его при этом так легко скользили по строчкам, что, казалось, он знает книгу наизусть; удивительная интонация Гоголя, его парадоксальное слово оживали в этом чтении с такой ошеломляющей точностью, что герои «Вия», «Старосветских помещиков» или «Тараса Бульбы» будто появлялись и садились вокруг него.

Он страстно любил беседу, находя в ней неисчерпаемое наслаждение. Беседуя, он горячился, воспламенялся, в споре возбуждаясь до крайности, вскакивал и ходил, сжимая

и разжимая кулаки, размахивая сильными, отлично тренированными руками. Мысль его бежала быстро, проворно, анализируя, отступая для общего обзора, набрасываясь с жадностью на привлекающие детали, словно разглядывая их, то приближая к себе, то отталкивая.

Так он жил и так работал. И два эти понятия — жизнь и работа — были нераздельны для Пудовкина.

●

Имя Пудовкина прочно связано с развитием мирового кинематографа и с уважением произносится не только киноработниками всех стран, но и миллионами зрителей, всеми, для кого кинематограф наряду с книгой является верным другом и учителем жизни.

Вклад его в киноискусство был огромен. Сейчас, когда техника кинематографической режиссуры по сравнению с двадцатыми годами бесконечно далеко шагнула вперед, первые находки Пудовкина остаются незыблемыми, как своеобразные объективные законы киноискусства. Видя в монтаже не только последовательное художественное изложение материала, а самый организм кинематографа, Пудовкин в разные периоды своей творческой жизни делал удивительные открытия, которые мы сейчас еще до конца не сумели оценить. Так же, как Эйзенштейн и Довженко, он обладал исключительным даром кинематографического зрения и мышления. В отличие от Довженко не будучи литератором, он с трогательной доверчивостью брал из рук писателя литературное предложение, и тотчас оно оживало в его руках, облекаясь в многосложную форму кинематографического образа. Ему нужно было только начать, уловить отправную идею. Если замысел писателя совпадал с его гражданской и поэтической страстью, отзвук в его воображении художника и яростного борца за новый мир приобретал свободу и широту.

Эту его способность мощно и полно выражать суть литературного замысла, самой литературной ткани с необыкновенной полнотой показала его работа над «Матерью» Горького. Пламенный реализм этого произведения сформировался на очень трудном пути; отточенность смысловой детали, отработка кадра, весь монтажный поток материала отмечены необычайно сложной техникой режиссуры, а вся вещь в целом раскрывается зрителю в величии той истинной простоты, которая всегда первый признак реализма. И эта сложная простота бесконечно много завещала и нашему и всемирному киноискусству. Недаром до сих пор «Мать» продолжает оставаться наряду с «Потемкиным» или «Чапаевым» немеркнущей классикой мирового кинематографа. Находки «Матери» Пудовкин развивал в «Конце Санкт-Петербурга», в «Потомке Чингис-хана» и как бы остановился и задумался перед следующей своей работой— «Очень хорошо живется». Тогда ему, как и всем его сверстникам, стало не хватать слова. Он старался заменить слово титром, придавая надписям уже не смысловое, а интонационное звучание. И все же надпись молчала и молчанием своим мешала ему выполнить то, к чему он был уже совершенно готов.

Кто видел фильм «Простой случай», как позже была названа картина «Очень хорошо живется», тот не забудет куска, где герой в окопе следит за наступлением белых. Там, как и всегда у Пудовкина, налицо необычайно сложная, с безупречной точностью отработанная монтажная фраза. Смотрит герой на еще невидимого в далеких перебежках, как бы только ощущаемого врага. Дрожь бьет ожидающих атаки красноармейцев. Глаза, глаза, с пронзительной пристальностью впившиеся в степной горизонт, ибо почти незримо движение там, вдали. Комиссар говорит хриплым, перехваченным волнением голосом: «Интересно?» Герой отвечает так же хрипло, не отрывая глаз от горизонта: «Правда, интересно».

Я не видел этот фильм уже очень, очень давно, но, как живая, стоит перед глазами сцена, которая поразила всех нас тогда своей интонационной точностью. Это была как бы первая звуковая сцена, которую я слышал еще в немом кинематографе. Быть может, зритель не придал этой сцене особого значения, так как искал в картине другой смысл, другой интерес, но для нас, молодых соратников Пудовкина, это его открытие было предчувствием новой могучей силы, идущей в кинематограф вместе со звуком и смыслом человеческого голоса.

Я очень люблю первую звуковую картину Пудовкина «Дезертир». Она бесконечно многому научила меня, хотя принято считать, что эта картина Пудовкина не вполне удалась.

Я вижу сейчас, словно это было вчера, как Пудовкин в монтажной «Межрабпомфильма» показывает мне смонтированную сцену, о которой я уже много слышал от него. Пока заряжали аппарат, он возбужденно

улыбался, сам радуясь предстоящей встрече с любимой сценой. Он улыбался так, словно должен был увидеть сейчас нечто новое, неведомое ему, родившееся помимо его воли и без его участия. И вот на экране появилась веранда ресторана на берлинской улице, отделенная от тротуара диким виноградом; недалеко от нее — тощий безработный, неотрывно смотрящий через листву внутрь ресторана.

А там, у столика, сидел отлично одетый пожилой человек, тоже тощий, но с лицом, истерзанным не голодом, а хронической диспепсией.

Вот две силы предстоящей сцены. И сразу же стало мучительно интересно смотреть, как кадр за кадром развивалась удивительная драма.

Господин в ресторане ожидал свой завтрак. Этот завтрак ему готовили повара на веселой, щедрой кухне. Там было все — туши висели, ожидая разделки; стучали деревянные молотки, отбивая мясо; целые рыбы варились в специальных кастрюлях; поварята резали овощи; где-то в углу щипали птицу, а на первом плане шеф укладывал на тарелочку крошечный пирожок. Тут же суетились официанты, метрдотель сам пришел на кухню с бутылкой возбуждающего аппетит соуса. Все они перемигивались и пересмеивались, приправляя пирожок разными специями для того, чтобы, преодолев отвращение к пище, господин все же мог съесть его.

Пирожок готов. Его торжественно несут в ресторан. Это целое маленькое шествие. Пирожок поставлен перед господином. Взглянув на пирожок, господин кисло пожевал губами. Услужливая рука наливает ему виши в стакан. Но господин все еще размышляет, что сейчас ему менее отвратительно — пить или есть?

Безработный на тротуаре жадно смотрит на пирожок. Рука его помимо воли протянулась сквозь плющ, легла на тарелочку, сжала пирожок. Горло проглотило голодную слюну. Рот раскрылся навстречу пище, но руку с пирожком уже схватили, терзают и мнут. И в глазах господина появился слабый отблеск если не интереса, то любопытства к происходящему.

Безработный, напрягая все силы, вырывает руку с раздавленным пирожком и по инерции отлетает на середину улицы. Тотчас на него наезжает машина. Весь огромный поток на улице со скрипом тормозов останавливается.

И где-то далеко на перекрестке, как отзвук этой волны, останавливается красивый открытый автомобиль. В нем рассеянная женщина и рассеянный мужчина, только не такой старый, как в ресторане, а помоложе.

— Что там? — спрашивает дама.

— Раздавили кого-то, наверное, — говорит мужчина, зевая.

И поток двигается.

А услужливые дворники уже замывают кровавые пятна на мостовой. И господину делают новый пирожок.

Сцена произвела на меня неизгладимое впечатление. Пудовкин ликовал. Он потирал руки и вместе со мной радовался эпизоду, словно видел его в первый раз.

Эта радость от образной силы кинематографа не покидала его во время работы ни на минуту.

Каждое явление жизни открывалось ему как бы в своей наивысшей выразительной силе. И, когда ему удавалось подчинить своему зрению зрение художника, оператора, актера, всего многочисленного и пестрого кинематографического коллектива, он создавал прекрасное искусство. Удивительно море в «Самом счастливом», самое северное и свирепое из всех морей, когда-либо показанных на экране. Или свинцовая волна, всем своим холодным и влажным весом будто колеблющая экран в «Нахимове». Или глухие барабанные удары замирающего сердца, когда Нахимов умирает.

Пудовкин любил и уважал фактуру своего художественного предмета, будь то человек или вещь. Всю энергию этой могучей предметности он страстно направлял на воплощение гражданской идеи. Стремясь к великолепию предметной выразительности, он с отвращением отбрасывал картонное великолепие бутафорских украшений и страстей. Но доброта и отзывчивость его натуры порой мешали ему доводить замысел до конца среди множества трудностей, которыми усеян путь кинематографической режиссуры.

В работе, добиваясь желаемого, он порой был вспыльчив, как подросток, и когда образ— ясный, зримый, уже видимый ему в движении камеры, в актерском жесте, в интонации,— терялся, ускользал из-за равнодушия или непонимания помощников, он приходил в ярость; однако все и всегда прощали ему этот святой гнев, так как понимали, что движет этим гневом непримиримая взыскательность художника.



Вс. ПУДОВКИН НА ВЫСТАВКЕ, ПОСВЯЩЕННОЙ 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ЕГО РОЖДЕНИЯ (Московский Дом кино, февраль 1953)

●

Всеволод Пудовкин, как и все крупнейшие русские художники, был гуманистом и патриотом до мозга костей. Как и многие другие режиссеры одного с ним поколения, он вступил в Коммунистическую партию в тридцатые годы, когда страна переживала величайшую эпопею индустриализации и коллективизации. Он страстно любил свою новую социалистическую Родину, оставаясь русским национальным художником во всем своеобразии восприятия и отражения мира.

Он вышел из великой русской литературы, из Толстого, Гоголя, Чехова и Горького, из Пушкина и Лермонтова, из Блока, Герцена и Маяковского. Он был словно специально рожден для того, чтобы сообщить кинематографу в годы его формирования ту истинно национальную форму, какой были отмечены его лучшие, классические работы.

Ему принадлежит поистине гениальное определение законов кинематографической композиции, раскрывающее самую сущность кинематографа. Он говорил: в кинематографе рамка экрана существует лишь для того, чтобы энергия действия опровергала ее, разрывала ее, переливалась через нее.

Он никогда не разрешал себе вместе со своим другом и соратником оператором Анатолием Головней рабски вписывать в рамку кадра живую жизнь, стремительную и бурлящую. И в лучших его работах всегда за рамкой вы угадывали как бы продолжение жизни, безграничной в своих просторах.

Разве это не соответствует самому духу и сути русской литературы, русской музыки?

По этому же закону —«преодоления рамок» он расходовал свою жизнь во всех направлениях, как она может быть израсходована деятельным и необычайно одаренным человеком, художником и патриотом.

С юношеским азартом он полемизировал по всем вопросам жизни, так или иначе связанным с его искусством, родным братом самой жизни. С презрением отбрасывая усталость, он выступал на собраниях творческой секции, в студии, всегда готовый высказать свои впечатления по поводу картины, вышедшей из рук любого молодого режиссера, которого, будь то человек ему близкий или далекий, он имел святое право считать — в определенном смысле — своим учеником. Он выступал в газетах и журналах, разбирал театральные постановки и вновь вышедшие книги, и всегда это был голос убежденного коммуниста, человека, пришедшего в этот мир не для того, чтобы присутствовать в нем, а для того, чтобы переустраивать его на новый, справедливый лад.

За рубежами своей Родины он смело вступал в драку с людьми предвзятых и реакционных суждений, беззаветно воевал за свои убеждения и последовательно отстаивал их.

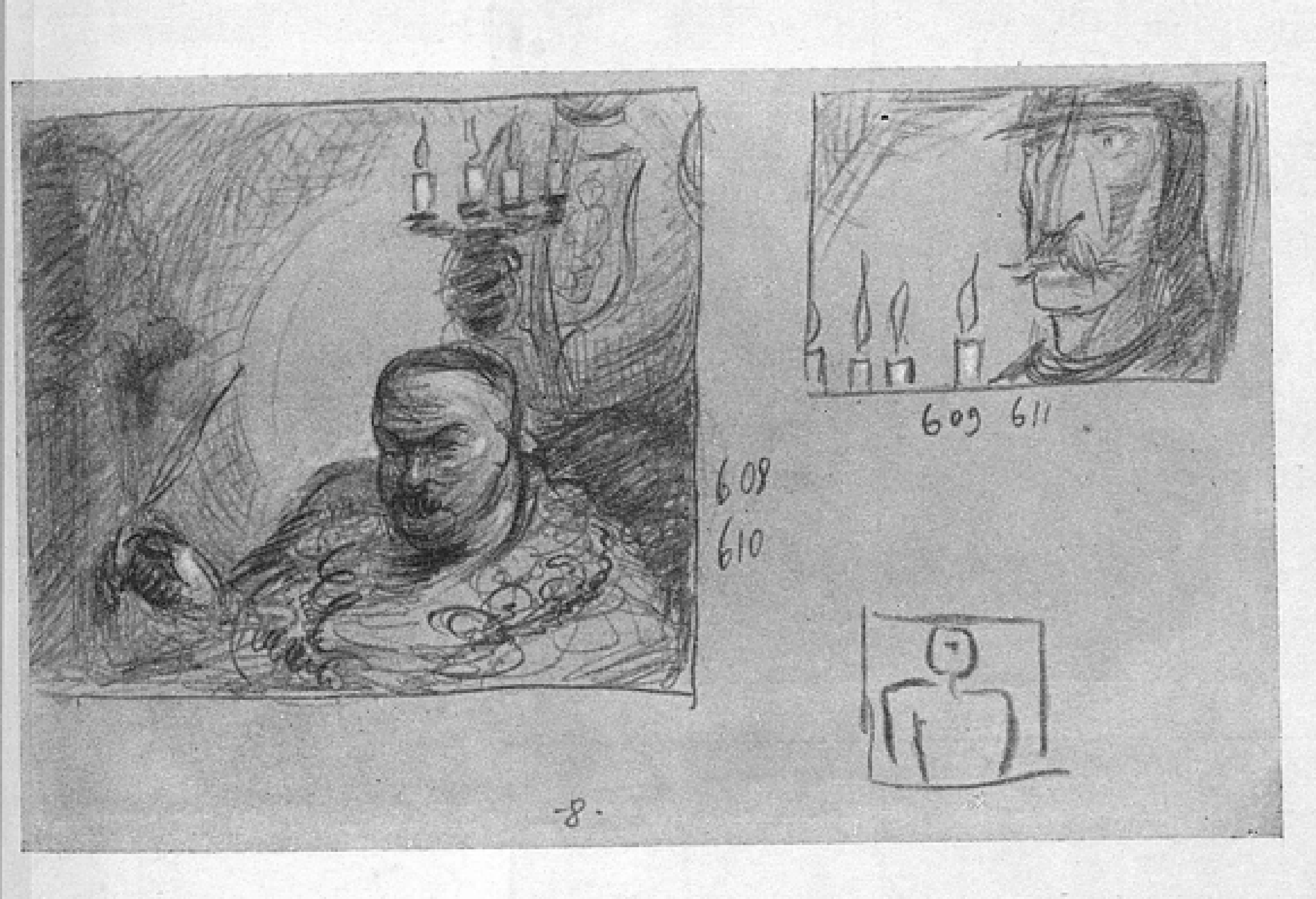
Таков был Пудовкин — человек, друг и учитель, ушедший от нас пять лет тому назад.

Это имя для всех киноработников связано с представлением о немеркнущих победах нашего советского киноискусства. А для всех, кто знал Всеволода Пудовкина, это имя нераздельно связано со всем его обликом, со всей его неповторимой натурой, для которой есть только одно определение — советский художник.

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ РЕЖИССЕРА

В личном архиве В. И. Пудовкина сохранились иллюстративные материалы — эскизы, схемы кадров,—дающие представление о подготовке выдающегося режиссера к съемкам фильма. Здесь публикуются его рисунки к фильмам «Минин и Пожарский» и «Адмирал Нахимов».



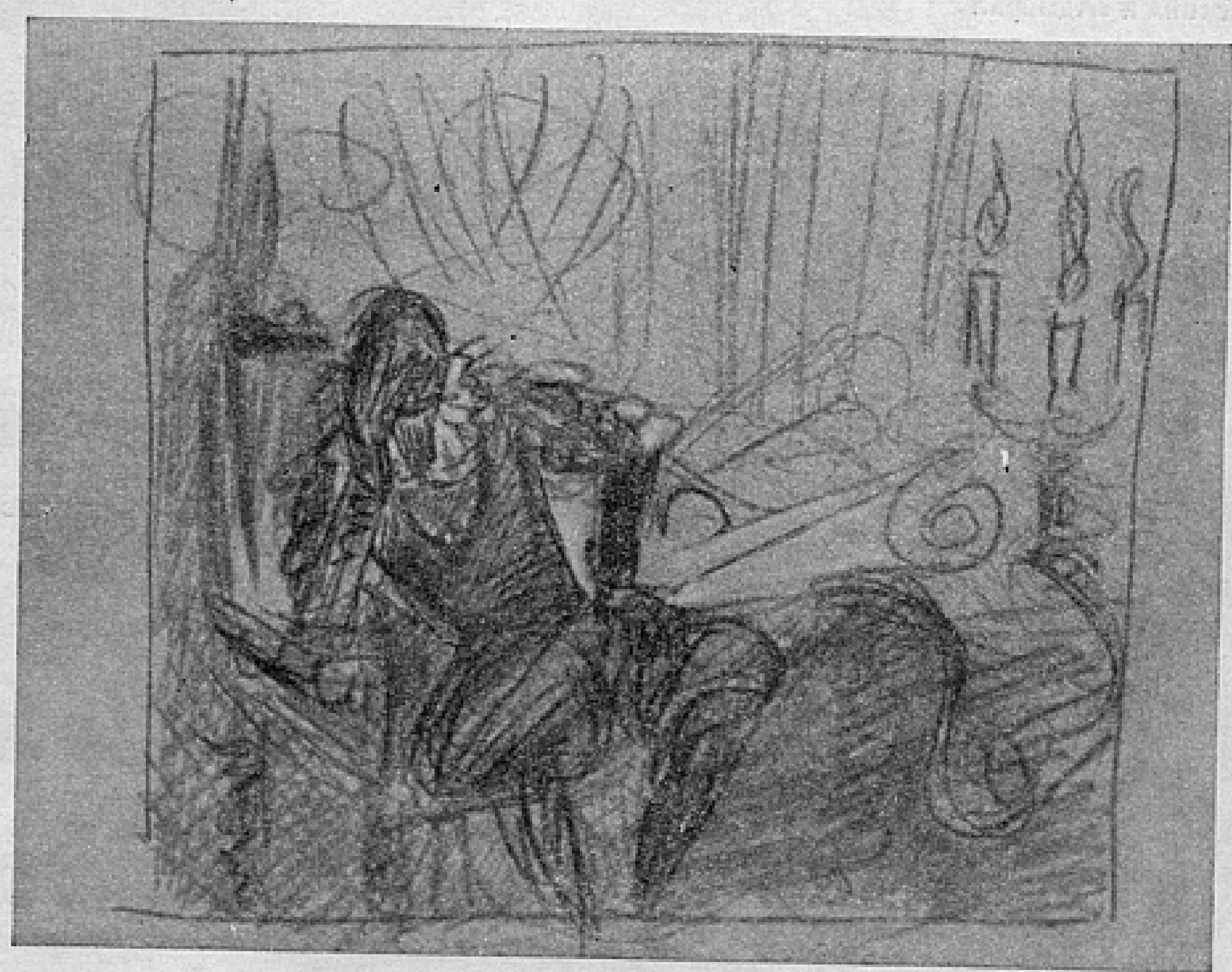


«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

Эскизы кадров

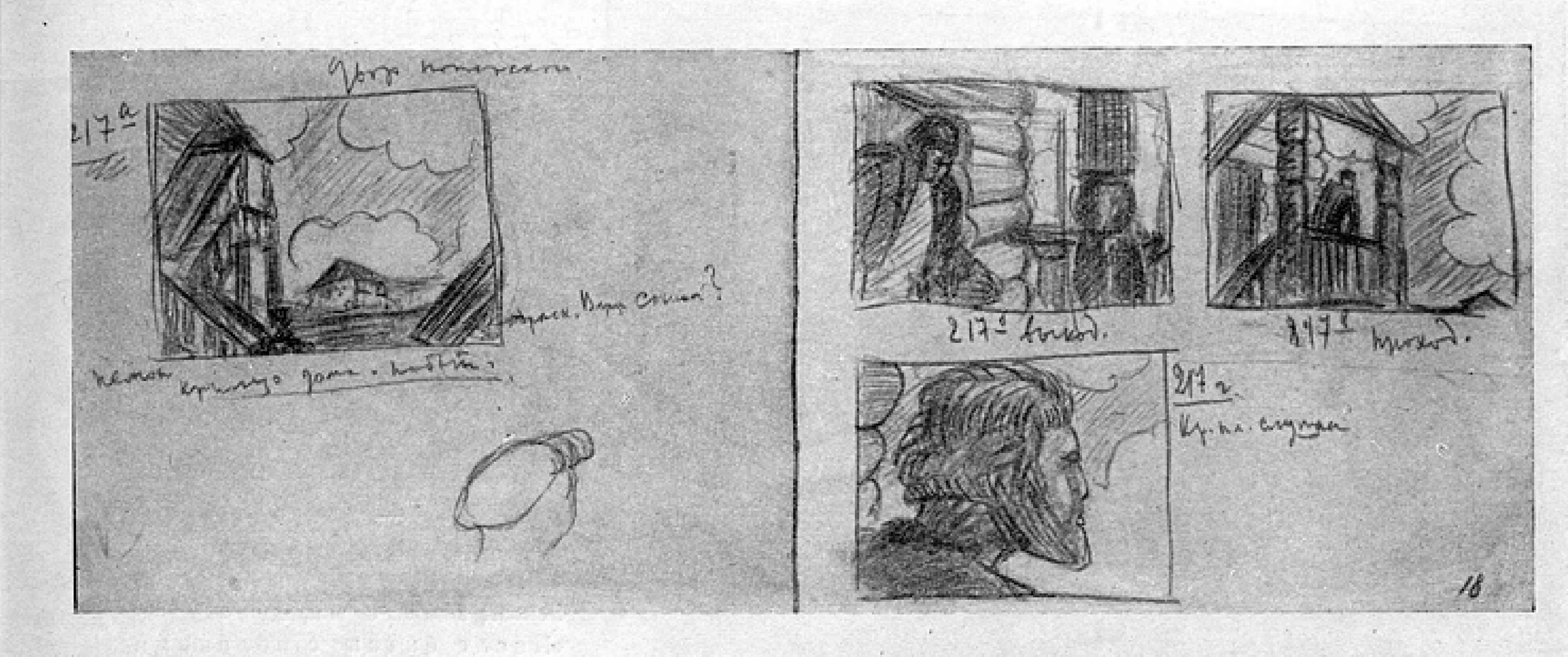


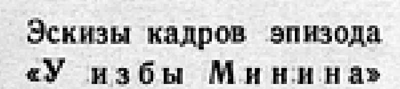




Эскизы кадров к сцене «Приемная короля Сигизмунда»







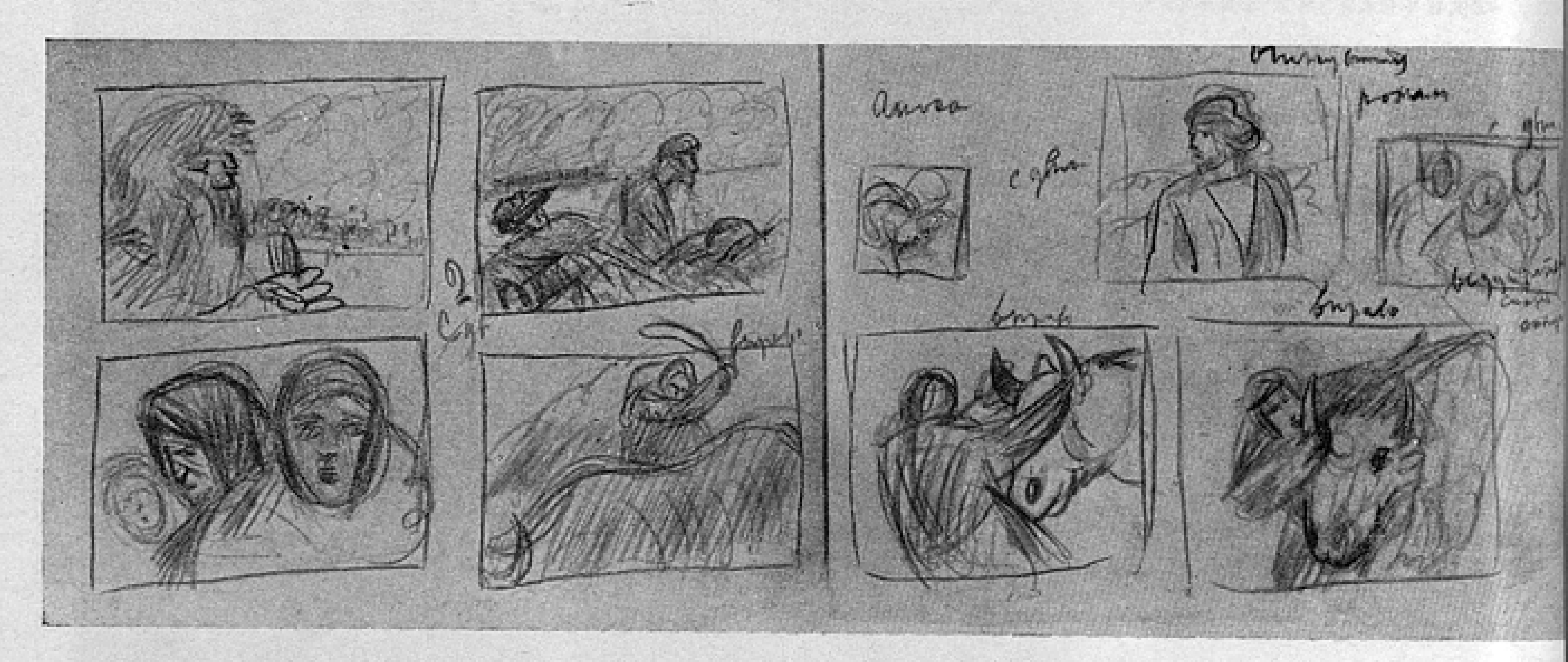
Эскизы кадров эпизода
«У избы Минина»



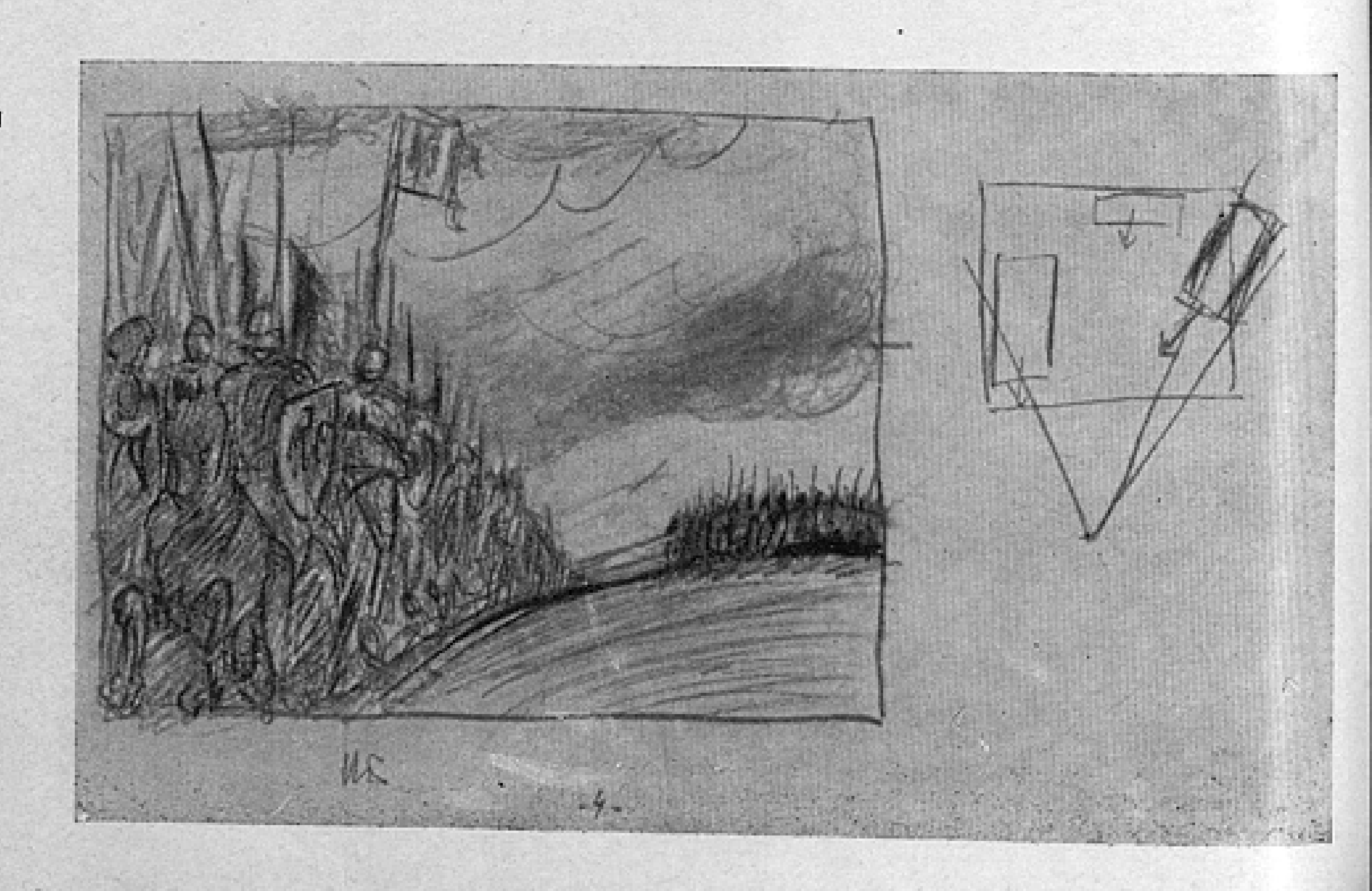




Эскизы кадров к эпизоду «После битвы с поляками в Москве»



Эскиз кадра «Проезд конницы Хоткевича»

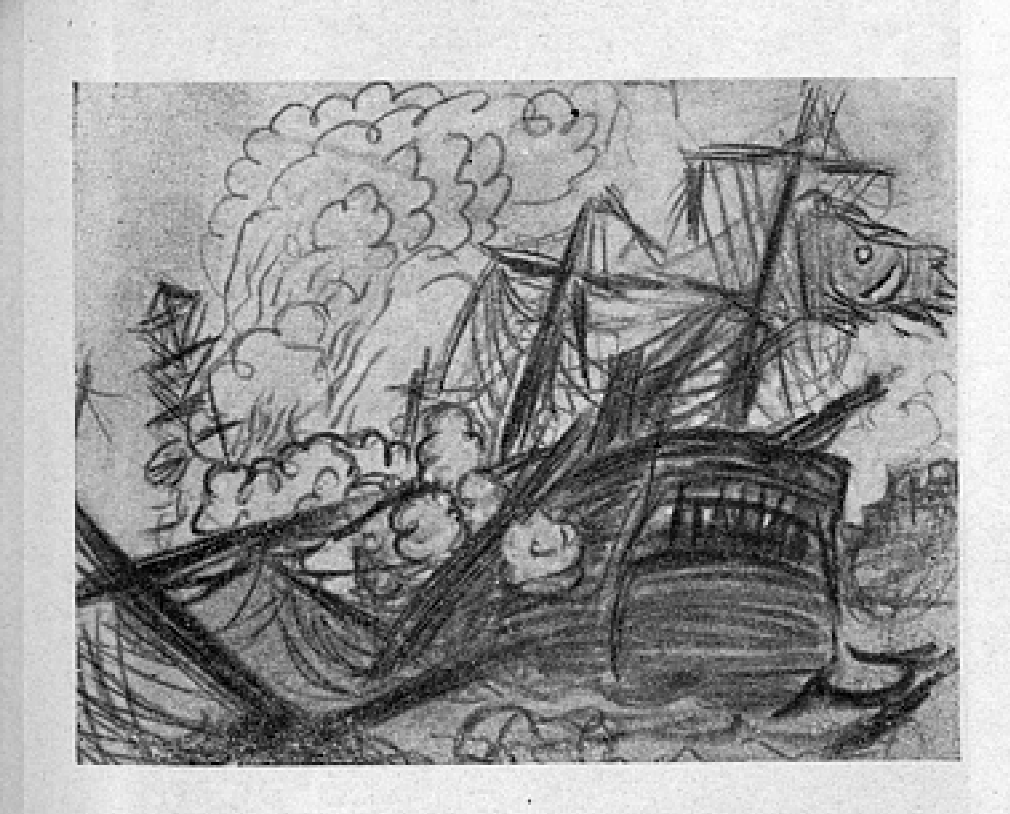


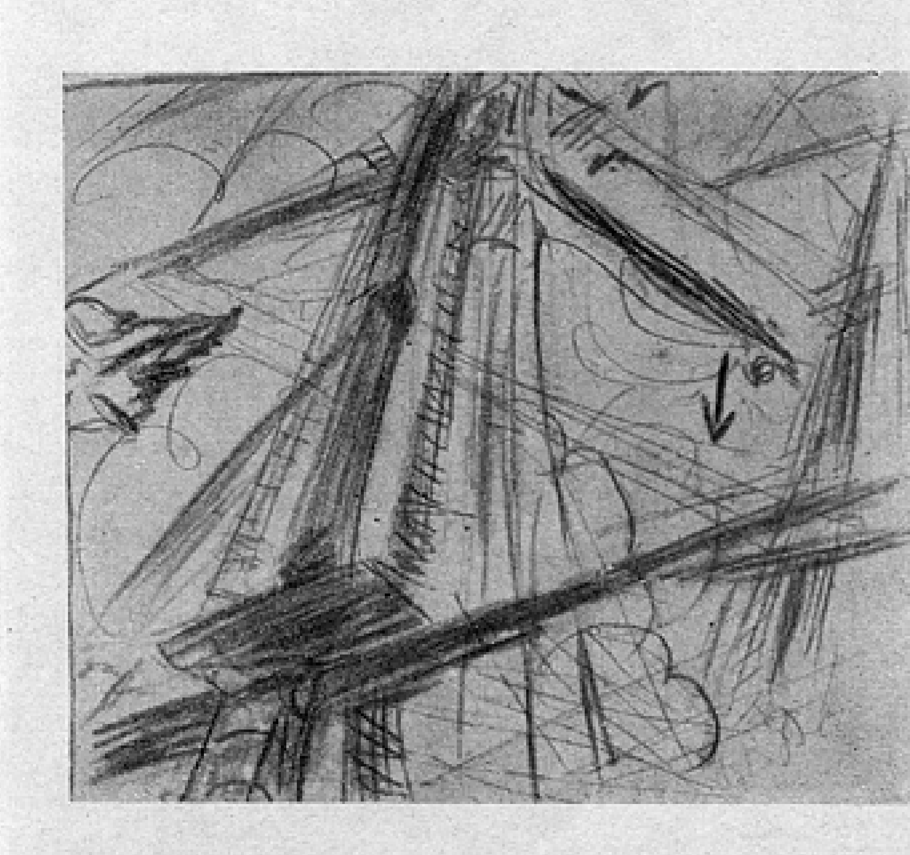


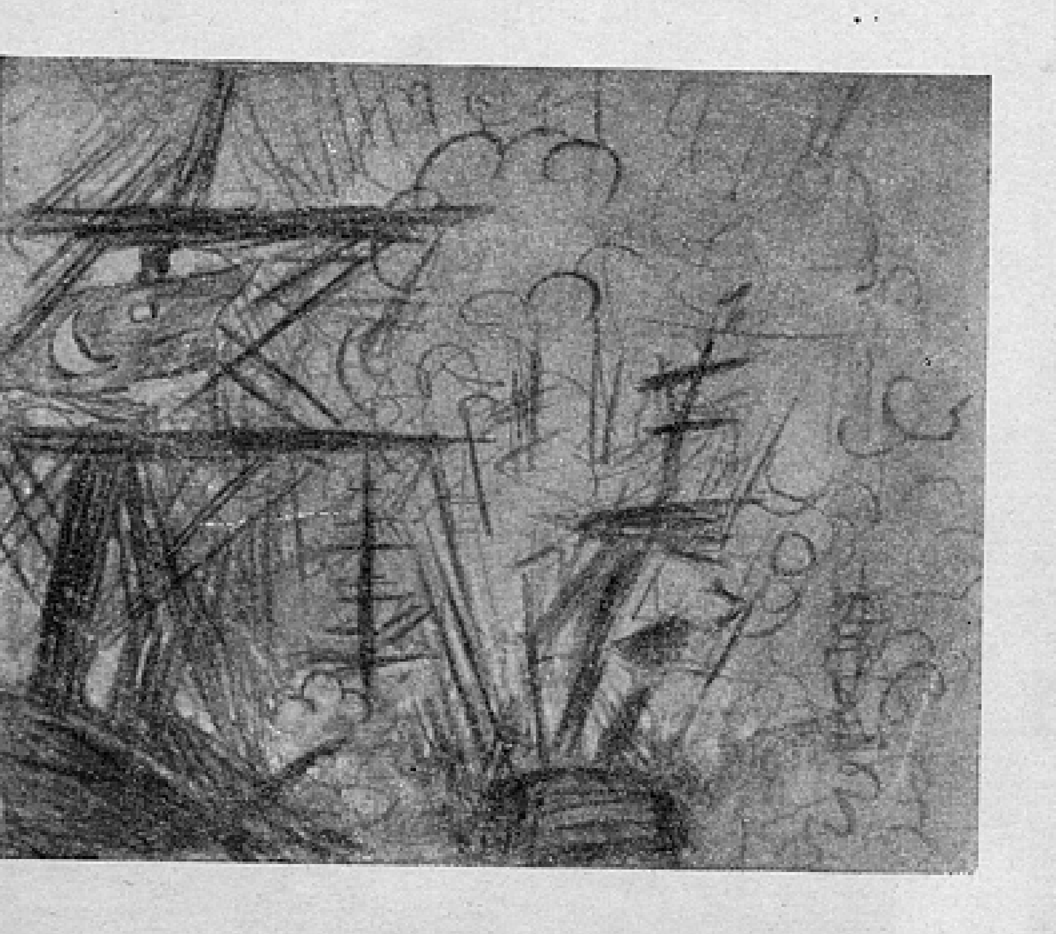


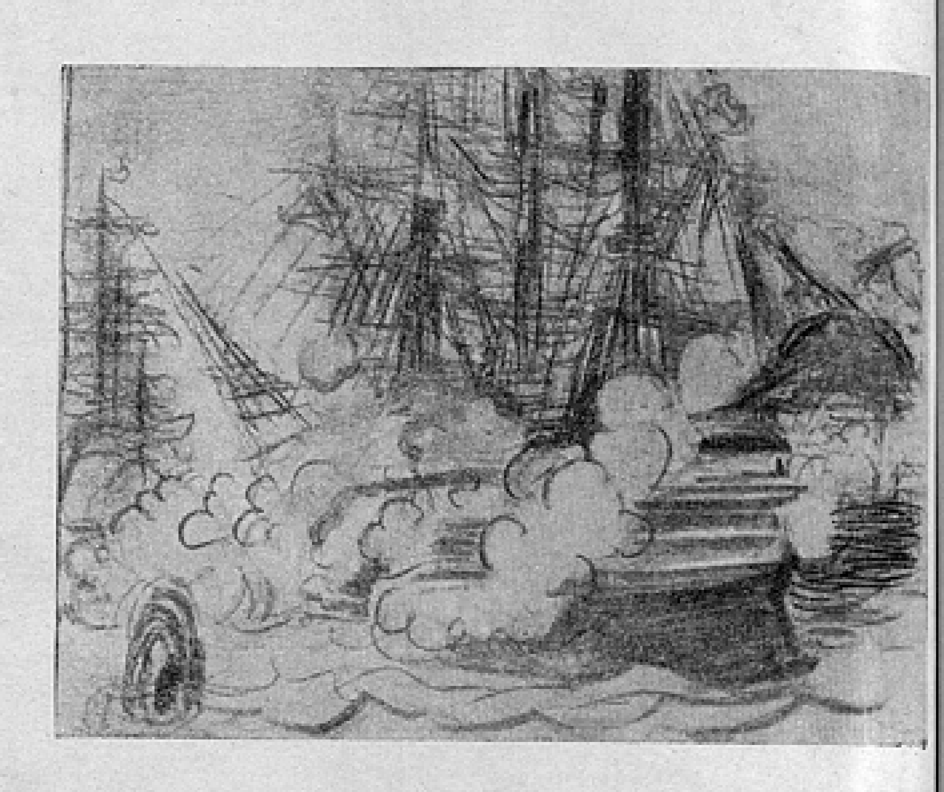
«АДМИРАЛ НАХИМОВ»

Композиция кадров эпизода «Синопский бой» для комбинированной съемки

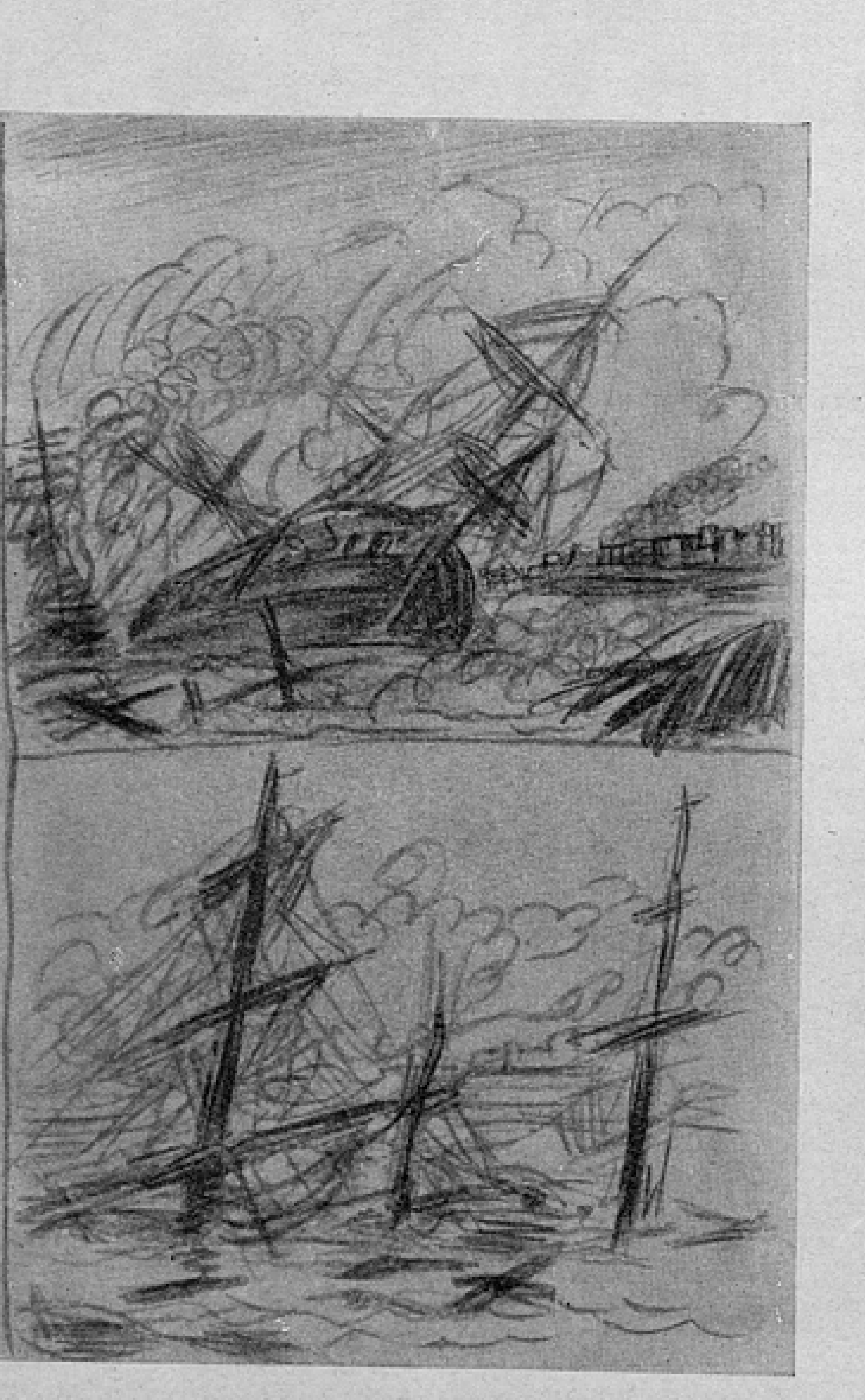


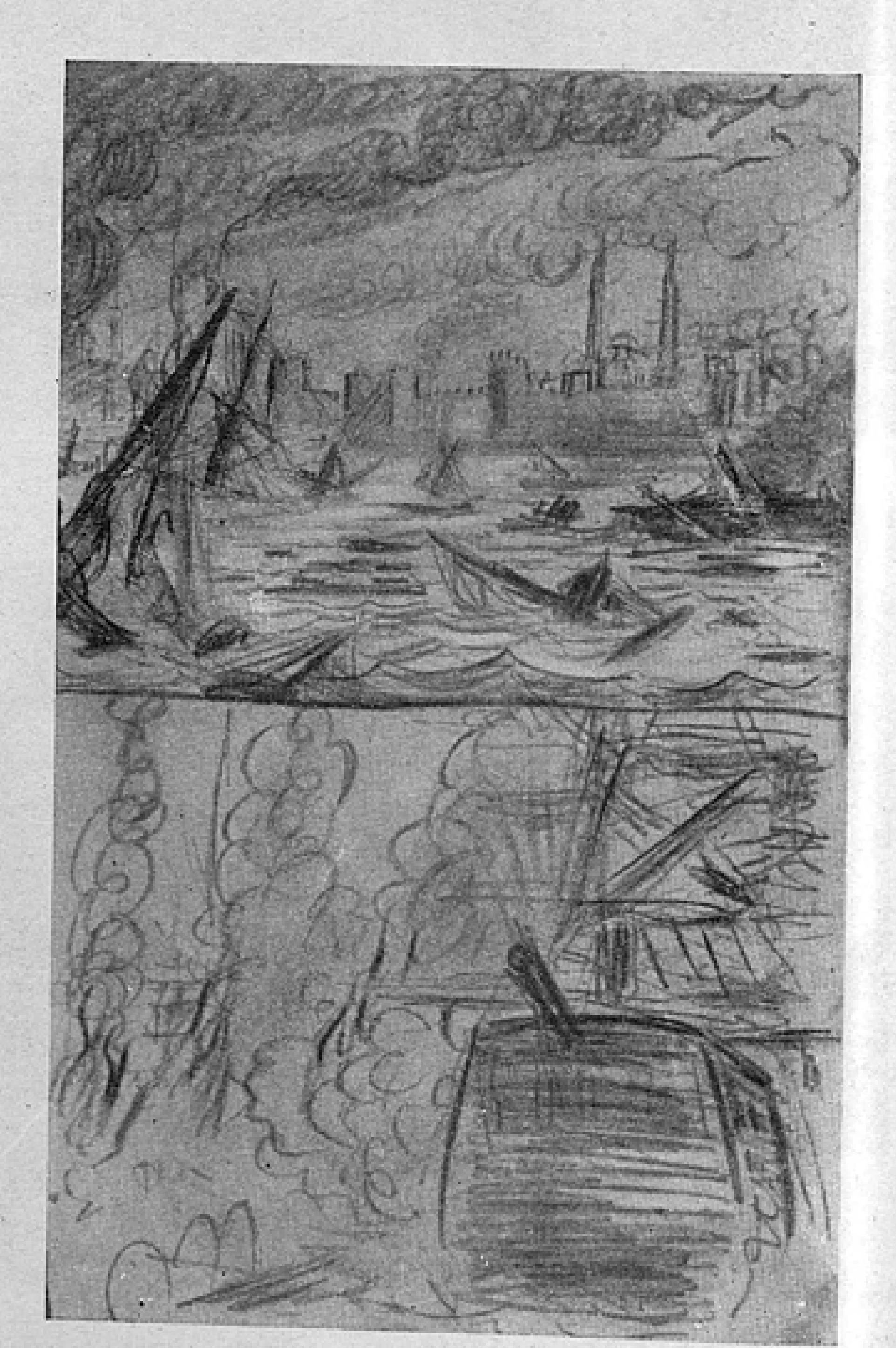




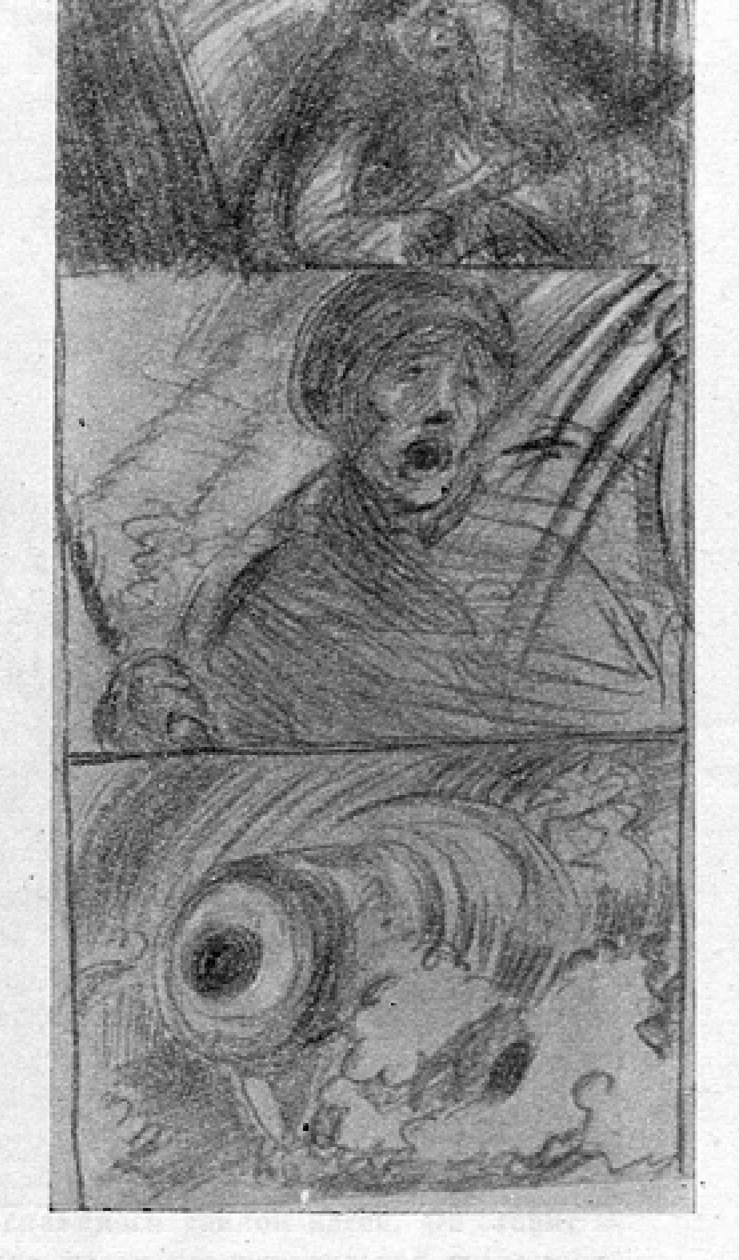


Композиция кадров эпизода «Синопский бой» для комбинированной съемки



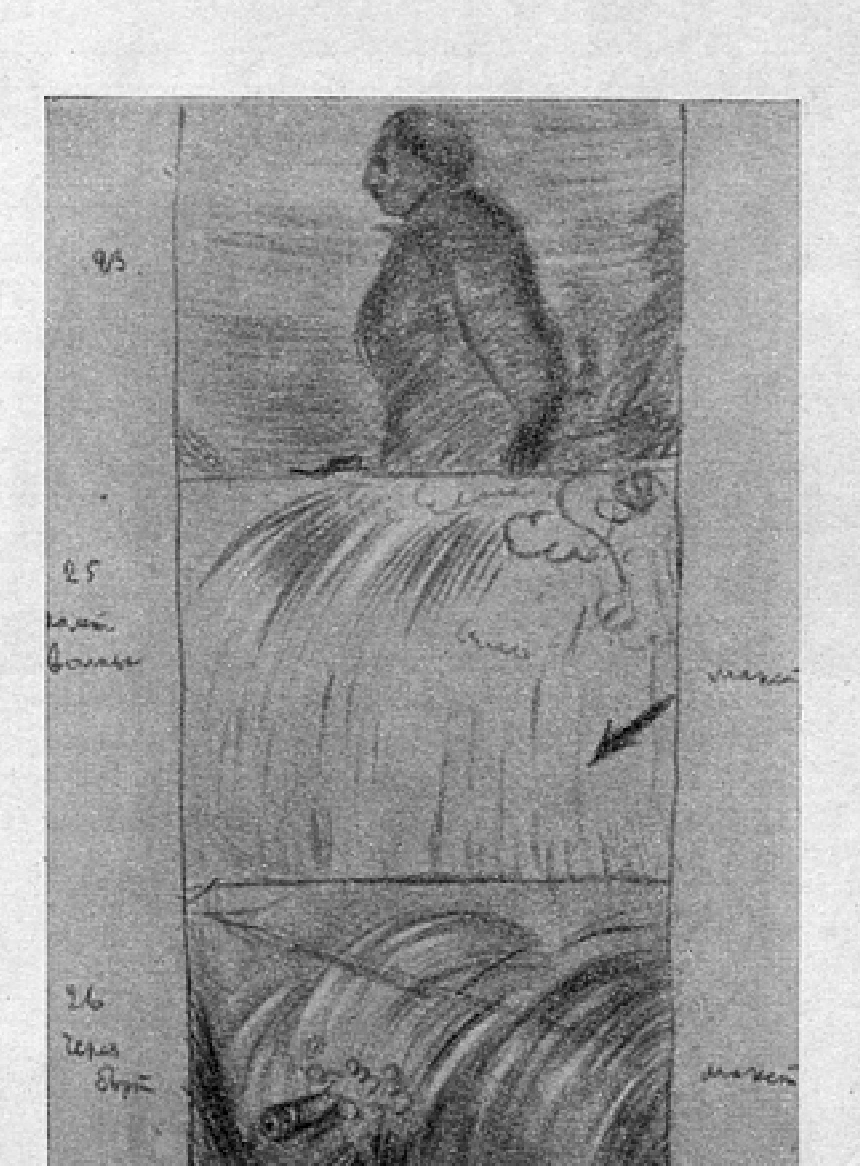




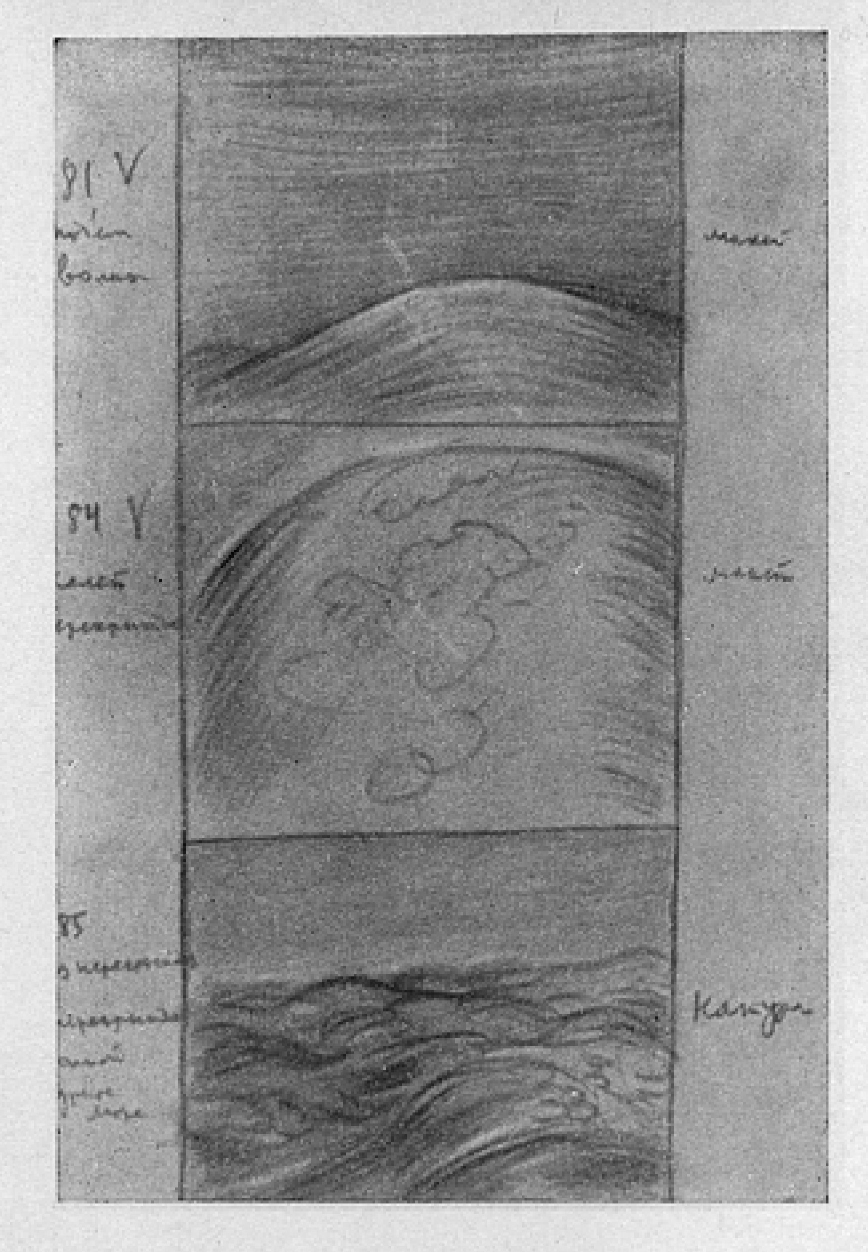


Эпизод «Поход к Синопу». Эскизы для сочетания в монтаже актерских сцен, снятых в декорациях, и натурных кадров

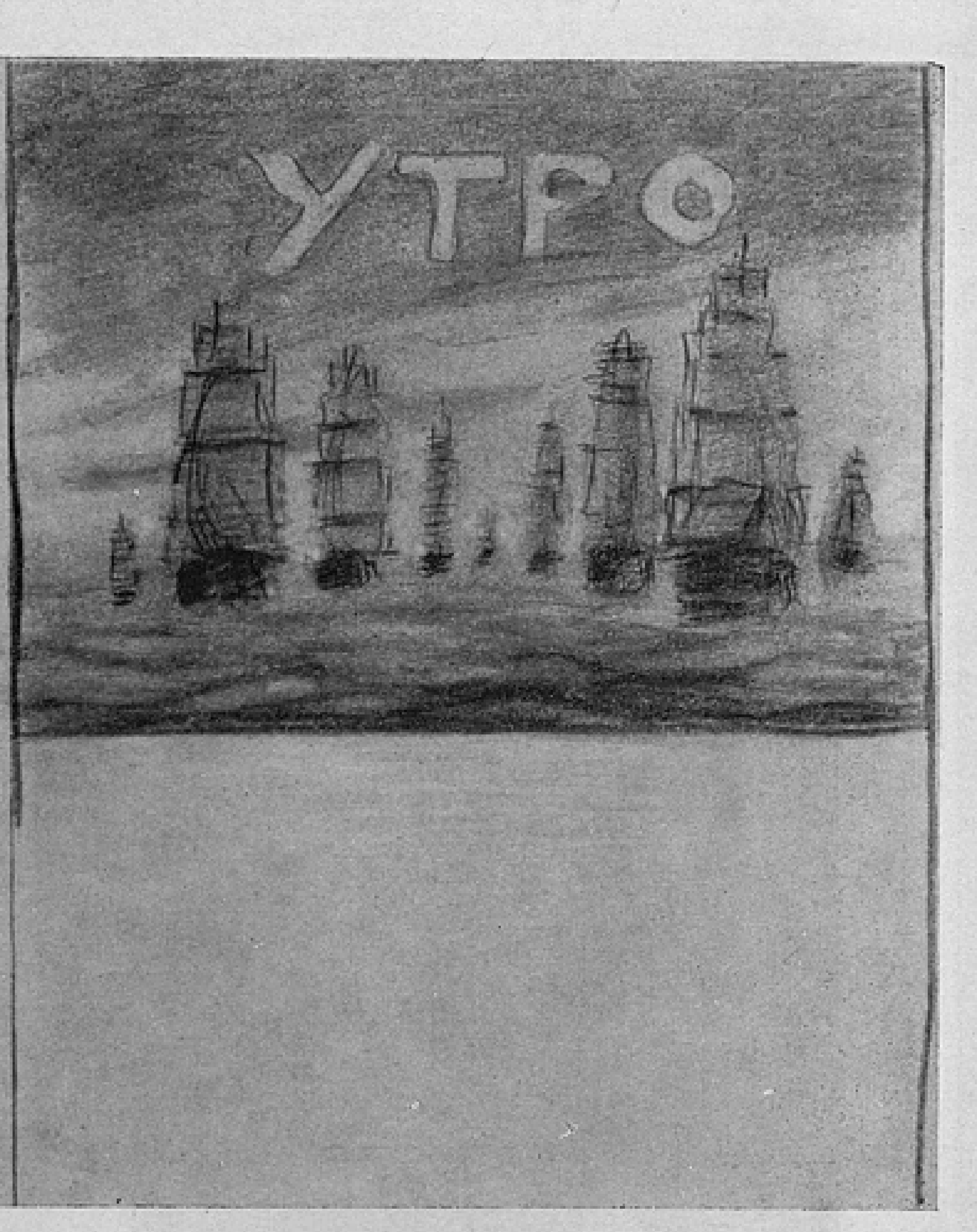








Эпизод «Поход к Синопу». Эскизы для сочетания в монтаже актерских сцен, снятых в декорациях, и натурных кадров



Эскиз комбинированной съемки эпизода «Возвращение эскадры в Севастополь»

РАННИЙ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ТРУД Вс. ПУДОВКИНА

Первой теоретической работой Вс. Пудовкина обычно считают статью «Время в кинематографе», написанную в 1923 году и опубликованную в журнале «Кино».

Здесь мы впервые публикуем более раннюю работу Пудовкина — «О сценарной форме», датированную в рукописи 25 декабря 1920 года. Текст ее хранится в кабинете истории советского кино ВГИКа.

Статья относится к начальному периоду кинематографической деятельности Пудовкина. В 1920 году он учился в классе В. Гардина в незадолго до этого организованной Первой государственной киношколе. Пудовкин пришел в эту школу, имея за плечами большой жизненный опыт: в его биографии были уже и пребывание на фронте мировой войны, и немецкий плен, и проба сил в различных областях науки. В увлечение кинематографом он внес весь свой талант и бурный темперамент, который сумел сохранить до последнего дня жизни.

Он не был рядовым учеником школы. В классе В. Гардина он был «постановщиком» и самостоятельно проводил занятия со студентами-«натурщиками». Вот что писал о нем В. Гардин в первом томе своих «Воспоминаний»:

«Изложив теоретическое обоснование какого-нибудь определения, я обыкновенно предоставлял ученикам критику, вопросы, добавления.

В таких случаях Пудовкин был незаменимым помощником.

Он вскакивал и, бурно и темпераментно жестикулируя, пояснял мои мысли лучше, чем это мог бы сделать я сам. Он редко задавал вопросы, а поправок делал бесконечное множество (будущий теоретик чувствовался в первых же его выступлениях)».

Что же представляет собой эта первая работа молодого Пудовкина, его первая попытка теоретически осмыслить свои позиции в искусстве кинематографа?

Большое значение в создании кинофильма автор придает сценарию, который мыслится им как литературная основа будущего кинопроизведения, с четко выраженными сюжетом и характерами. Выступая против неорганизованности творческого процесса в кино, Пудовкин отстаивает необходимость того, чтобы в сценарии было предусмотрено все, вплоть до монтажного решения будущего фильма. Далее Пудовкин подчеркивает значение организованного коллектива, спаянного единой идеей. Он ставит вопрос о необходимости предварительной репетиционной подготовки, осуществляемой на литературном материале сценария,— вопрос этот, как известно, не потерял своей остроты и в наши дни.

В 1920 году Первая государственная киношкола приступила к работе над фильмом «Серп и молот».

Участник создания фильма оператор Э. К. Тиссэ вспоминает: «...когда советская власть требовала тем, связанных с настоящей жизнью, когда нужен был хлеб и Россия голодала, было решено создать кинофильм под названием «Серп и молот».

Это был первый полнометражный агитационный фильм советского производства.

Публикуемую работу Пудовкина надо рассматривать как теоретическое обоснование методов постановки фильма «Серп и молот».

Наряду с этой статьей во ВГИКе хранятся материалы, освещающие историю создания фильма. Среди них документ о «составе комиссии по постановке продовольственного сценария, выполняемого мастерской постановщиков 1-й Государственной школы кинематографии». Здесь указаны: «Авторы темы — Ф. П. Шипулинский и А. И. Горчилин», а в разделе «Техническая разработка темы в сценарии» значатся фамилии В. Гардина и В. Пудовкина. Но участие Пудовкина в работе над сценарием было гораздо более широким. Он выполнял не только

«техническую разработку» (что мы назвали бы сейчас режиссерским сценарием), но совместно с В. Гардиным дописывал эпилог фильма по проекту, предложенному Ф. Шипулинским. Пудовкин был также сорежиссером этого фильма и исполнял в нем главную роль.

В работе над фильмом была применена тщательная раскадровка сценарного материала с точным указанием планов, метража и действующих лиц. Выполненная раскадровка вывешивалась на больших листах и обсуждалась всем коллективом постановочной группы.

Именно об этих методах и говорится в публикуемой статье.

Форма статьи — обращение автора к аудитории, указание на демонстрируемый материал — говорит о том, что она была подготовлена в виде устного сообщения. Очевидно, Пудовкин должен был выступить с нею перед делегатами Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств губнаробразов, происходившей 19—27 декабря 1920 года.

В журнале класса Гардина от 24 декабря 1920 года имеется указание на то, что делегация конференции посетила школу, ознакомилась с ее работой и что А. Горчилин и Вс. Пудовкин были направлены коллективом школы на заседания конференции с сообщением о работе школы.

Как известно, конференция отметила деятельность молодого коллектива в своей резолюции.

Статья Пудовкина относится к периоду истории советской кинематографии, который еще нельзя считать полностью исследованным. В работах историков кино недостаточно освещены многие проблемы, в частности вопрос о тех влияниях, которые сказались на формировании Пудовкина как крупнейшего мастера-реалиста и одного из основоположников теории киноискусства.

Публикуемые материалы помогут дальнейшим исследованиям теоретического наследия выдающегося советского кинорежиссера.

КАБИНЕТ ИСТОРИИ
СОВЕТСКОГО КИНО ВГИКа

О СЦЕНАРНОЙ ФОРМЕ

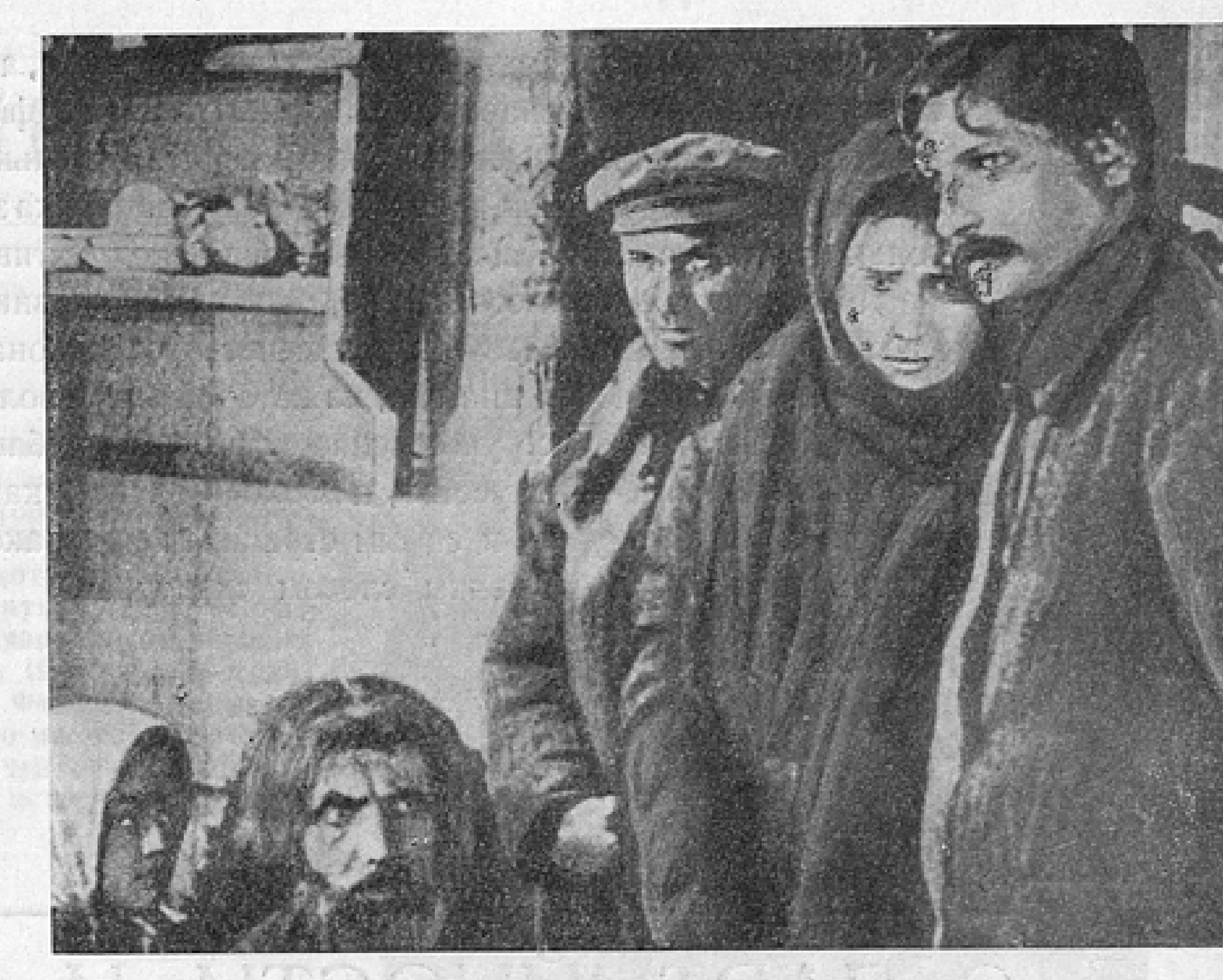
У автора зародилась мысль о кинематографической картине. Более или менее общие представления о ее содержании и даже, может быть, о содержании некоторых отдельных сцен фиксируются им на бумаге в литературной форме. Он создает литературную последовательность развивающегося действия, характеризует действующих лиц, заставляет их встречаться и расходиться друг с другом, фактически разрешает те или иные создавшиеся положения и, наконец, приводит все к определенной развязке.

Итак, нечто создано, нечто написано. Это «нечто» до сих пор называли сценарием. Пользуясь им (я подчеркиваю — пользуясь), режиссер, обладавший неограниченными директивами и властью, заставлял так называемых киноактеров после летучей, минутной репетиции, а иногда и совсем без нее, разыгрывать перед вертящим съемщиком ту или иную сцену, внезапно возникшую в его вдохновенном воображении. О какой-либо предварительной подготовке, о каком бы то ни было репетиционном подходе не было и речи, да и как можно было репетировать задание автора вроде: «Уборка хлеба окончена, крестьяне отдыхают» (буквальная выдержка из сценария очень недавнего времени). Надо сознаться, что задание не более точно сформулировано, чем любезное предложение художнику нарисовать «что-нибудь римское».

Мы называем это написанное автором «нечто» (от которого фактически заснятая кинокартина отделена целой пропастью) не сценарием, а лишь литературной темой сценария.

Мы всегда помним, что экран говорит своим языком и сказанное словами имеет тысячи и тысячи живописно-композиционных интерпретаций.

Истинный сценарий — это рисунок будущей картины, и почти точный рисунок. Мы знаем, что кинокартина состоит из огромного количества отдельных сцен и каждая сцена — самостоятельное художественное задание, требующее творческого напряжения и затраты сил, и не одинокий режиссер, который сегодня в ударе, а завтра раскис, призван разрешить такую колоссальную задачу. Коллектив, и только коллектив, спаянный единой идеей и единым пониманием задачи, сам творящий и сам же себя контролирующий, может совершить подобную работу.



Кадр из фильма «Серп и молот» (1921). Крайний справа — Вс. Пудовкин в роли Андрея Краснова

Здесь, на досках, — большие разграфленные листы. В определенном последовательном порядке идут отдельные сцены, так, как они должны будут пройти на экране. Каждая из них точно формулирована в действии, и дело репетиционных эскизов — разрешить для них задачу живописной композиции. На этих же листах отмечается колоссального значения фактор, обусловливающий общий ритм картины, а именно — продолжительность сцены, ее метраж. Отметки о плане, количестве действующих лиц и освещении, необходимые для планомерной и точной кинематографической работы, в которой нет ничего второстепенного, а все важно, помещаются в особых графах на том же листе.

Наконец, я обращаю внимание на самую важную особенность нашей сценарной формы. Перед нами лежат несколько заснятых кусков пленки: горящий дом; какой-то человек стоит у фонаря, стреляет, потом падает; проскакал эскадрон кавалерии; какая-то группа людей во фраках с испуганными лицами; кто-то смотрит в окно; подняли на здании флаг; толпа людей выбегает из-за угла, навстречу солдаты, побежали вместе. Что это? Ряд ничего не говорящих фотографий—и только. Теперь я распределяю их в известном порядке, склеиваю, и лента пробегает в проекционном аппарате. Испуганные люди — плохие вести. Скачет кавалерия, человек стреляет у фонаря, убит. Смотрят в окно. Виден горящий дом, толпа людей, солдаты присоединились, взвивается флаг. Это революция.

Я нарочно привел конкретный пример, поясняющий утверждение о том, что сущность кино, творческий момент в создании кинокартины лежит в этой постройке из отдельных сцен материала стройного, проникнутого ритмом, впечатляющего, как произведение искусства, здания картины.

Это построение, эту склейку называют монтажом, а мы называем ее основанием кино. И вот в нашем-то сценарии, состоящем из точно фиксированных сцен, соединенных в определенной, творчески найденной последовательности, мы и пытаемся создать тот предварительный монтаж, при котором самая склейка заснятых кусков пленки сделается только техническим осуществлением ранее коллективно найденной идеи.

Я заканчиваю свое сообщение, обращая ваше внимание на то, что наша работа — работа при открытых дверях: у нас нет профессиональных тайн, и наш сценарий — не карманная записная книжка, из которой маг и волшебник режиссер делает картину на пятнадцатикопеечное увеселение скучающей публики. Мы имеем смелость заявить, что кинематограф — искусство, и подходим к нему как к искусству, которое не терпит «авось» и «как-нибудь», и самым страшным призраком для нас было и будет то, что теперь заклеймено хлестким словом «халтура».

В. ПУДОВКИН

25 декабря 1920 года

О ПАРТИЙНОСТИ И НАРОДНОСТИ

Из выступления Вс. Пудовкина на обсуждении фильма «Партийный билет» (1936)

... Мы говорим о необходимости приблизить наше искусство к народным массам. Но для этого художник должен поднять в искусстве те вопросы, которые в данный момент наиболее близки народу.

Мне кажется, что в этом случае слово «народность» тесно связывается с другим словом — «партийность». Не так ли? Ведь средоточием мысли, воли народной является Коммунистическая партия. Партия ясно видит цель, к которой стремятся народные массы. Единство этих двух больших понятий — народность и партийность — может дать художнику очень многое. Для меня здесь ключ к пониманию народности фильма.

Я не боюсь сказать, что в фильме «Партийный билет» И. Пырьева заложены в этом смысле свежие, реально ощутимые моменты. Картина подсказывает, в каком направлении нам нужно идти дальше.

... Заслуга сценариста Е. Виноградской в том, что очень острую политическую тему она сумела решить в прекрасной драматургической форме, выстроив напряженный сюжет, — ведь, думаю, каждый согласится, что фильм заставляет зрителя все время неослабно следить за развитием действия.

Конфликтные узлы, моменты приближения к их разрешению, показ нарастающих драматических событий — все это распределено по сценарию с большим мастерством.

Большая заслуга сценариста еще и в том, что, находя интересные формальные решения, он ни на минуту не теряет настоящего внутреннего запала, большого внутреннего движения политической мысли...

О ТОВАРИЩАХ ПО ИСКУССТВУ

Всеволод Пудовкин не раз подчеркивал, что создание фильма — дело огромного коллектива людей, что нельзя считать режиссера единственным автором кинокартины.

Ниже приводятся высказывания Пудовкина, посвященные тем деятелям искусства, с которыми Всеволоду Илларионовичу пришлось вместе трудиться над созданием фильмов. Они взяты из неопубликованных стенограмм дискуссии о фильме «Победа» (9 июня 1938 года, Москва, Дом кино), обсуждения доклада А. А. Федорова-Давыдова о творчестве В. И. Пудовкина в научно-исследовательском секторе ВГИКа (Москва, 1935 год) и черновых рукописей режиссера, хранящихся в кабинете истории советского кино ВГИКа и в ЦГАЛИ.



...Оператор Анатолий Головня давно известен как мастер реалистического письма. Все говорят, что он снимает необычайно реалистически. Но что это значит — *реалистически*? Лев Николаевич Толстой учил нас снимать с жизненных явлений различные покровы, обнажать их сущность. Чем яснее показана сущность жизненного явления, тем выше произведение искусства. Вот к такому искусству стремится Анатолий Головня.

... Мы ездили с ним на Ледовитый океан. И Головня снял его так, что на экране был именно океан, а не море. Когда в фильме «Конец Санкт-Петербурга» Головня снимал поля, деревья, об этих кадрах затем во всем мире говорили как о лирических пейзажах России. Следовательно, Головня умеет показать то, что часто не опишешь словами, умеет найти дорогу к зрителю особенным путем, который определяется одаренностью человека, его тонким художественным чутьем, а не знанием привычных кинематографических приемов.

Головня был, остается и растет как настоящий художник-реалист. В каждой картине он ставит перед собой новые задачи и решает их с очень большой внутренней насыщенностью.

●

...Нужно сказать о Ю. Шапорине, который написал музыку к фильму «Победа». Музыка в этой картине была задумана особо. Нам хотелось, чтобы она жила органической, свойственной ей жизнью, чтобы ее можно было проиграть независимо от фильма. Проиграйте музыку Шапорина — и у вас получится самостоятельная сюита, имеющая большое внутреннее содержание. В ней — романтика героического полета, сила, утверждение победы и великолепный советский патриотизм.

...И еще одна деталь — это работа звукооператора. Мы получили письмо от Корчагиной-Александровской. Она пишет, что первый раз в своей кинематографической практике снималась, не чувствуя микрофона. Дело в том, что наш звукооператор Е. Нестеров выработал такую систему в работе, при которой он никогда не делает замечаний актеру: мол, вот это слово выпало, а тут вы проглотили букву и т. д. Он всегда умеет так наладить запись, что актер чувствует себя свободным, не связанным техническими условиями.

Это момент чисто технический, но, по существу, он глубоко связан с творчеством актера и режиссера. Лишь настоящий художник, блестяще владеющий техникой, может так любить хорошо сказанное слово, так беречь интонацию актера, так по-настоящему чутко относиться к его и к своей работе.

●

...Картина «Победа» глубоко связана с памятью замечательного художника-драматурга Натана Зархи. У Зархи была мысль, глубоко волновавшая его: он мечтал в этом сценарии как-то продолжить образ горьковской матери, собирался назвать фильм «Мать». Зархи в свое время с гениальной интуицией предугадал будущих героев авиационных перелетов, со всей их психологией, даже с обстановкой труда и быта... Мне кажется, что Зархи удалось воплотить свой замысел.

●

Здесь говорили об эволюционном развитии моей работы, об отличиях методики и приемов в различных картинах, начиная от «Матери» и кончая «Дезертиром». При этом, по-моему, был упущен один очень важный фактор, который обязательно надо учесть: речь идет об участии, я бы сказал, пожалуй, ведущем участии сценариста Натана Зархи. Характерная черта: наиболее положительные отзывы о моем творчестве как раз относятся ко времени моей совместной работы с Зархи...

●

Зархи был реалистом самой благородной, самой высокой формы. Грех натурализма, путающегося в мелочах бытовщины, был ему чужд совершенно. В замысле Зархи всегда был высокий пафос человека, глубоко ощущающего величие нашего времени и нашего будущего, в его сюжетных конфликтах всегда была патетика, означающая крепость и силу создаваемых им характеров. У него было правило, о котором он напоминал всегда: «О простом можешь иногда сказать патетически, но о патетическом всегда говори просто». Для меня это правило означало величайшее ощущение внутреннего, гибкого равновесия во всем организме произведения искусства, это означало то тонкое чувство меры, без которого не существует истинной культуры в нашей работе. Зархи был прежде всего художник высокой культуры. Всегда глубоко взволнованный в работе тем общим подъемом, что мы называем вдохновением, одаренный блестящим талантом, позволявшим ему быстро и легко решать труднейшие задачи, он был всегда смел и необычайно трудолюбив. Я недаром соединил эти два определения характера дорогого мне человека. Его трудолюбие питалось смелостью, и его смелость, может быть, не была бы так велика, если бы он не знал за собой способности неустанно трудиться. Добиваясь совершенства своего произведения, Натан не боялся никаких переделок... Отсутствие полноценного волнения и радости от достигнутого результата заставляло его упорно искать новые и новые пути к разрешению задачи. С удивительным мужеством он перечеркивал целые сцены, стоившие ему большого труда, прекрасно

написанные, несомненно удачные и ценные по отдельности, но нарушающие, по его мнению, цельность и непрерывность общего хода.

В новой своей работе, почти законченной, он поставил ряд таких задач, но не успел их выполнить. Чтобы еще полнее определить чудесный, достойный стать образцом характер безвременно погибшего художника, нужно вспомнить его всегда неизменное отношение к чужим замечаниям, к критике со стороны в самом широком смысле этого выражения. Ни одного, буквально ни одного замечания, кем бы оно ни было сделано по поводу его работы, он не пропускал без глубокой внутренней его оценки. Я, иногда возмущенный нелепостью «совета», не находил в ответ ничего, кроме резкой отповеди. Натан же, взглянув на сделанное с какой-то иной точки зрения, очевидно, продиктованной ему случайным замечанием критика, находил вдруг новую замечательную деталь, новую черту, делающую рисунок сцены или характера еще более верным и ярким. Критик, конечно, об этом и не думал, но его недовольство, сформулированное им самим плохо, а подчас и совсем неверно, тотчас находило в гибком и мощном творческом мозгу Зархи верное и точное разрешение.

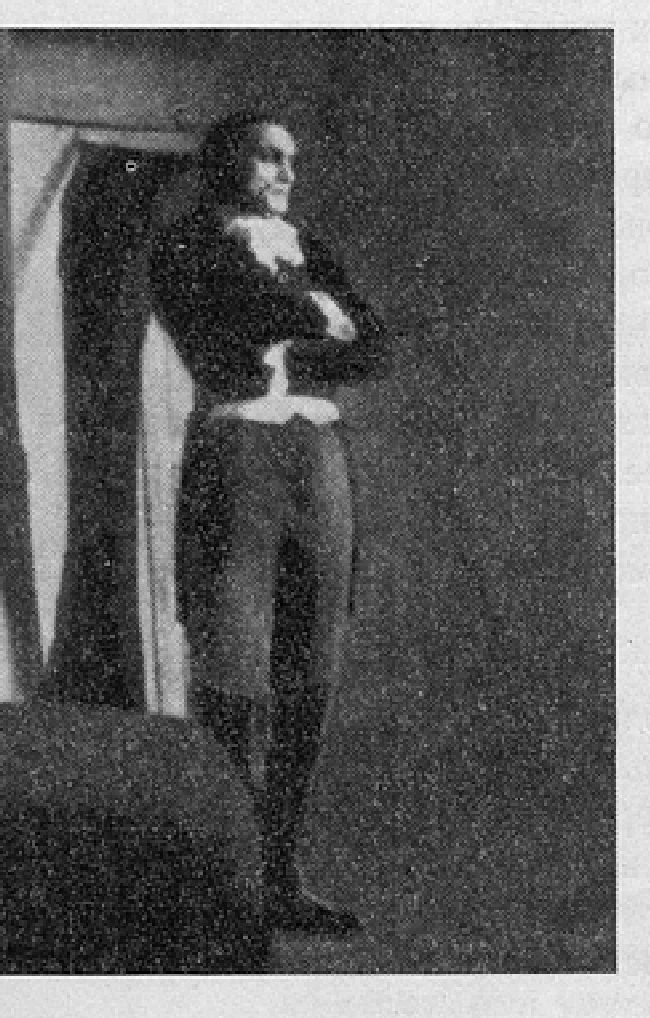
Чуткий, благородный, глубоко честный и самоотверженный в искусстве, — таков же был он и в жизни. Дорогой товарищ и друг, близкий, как брат. Только в нашей замечательной стране понятие «брат» может выйти так далеко за пределы семейных связей. Натан был моим братом по искусству, единому дыханию, в котором мы сливались с окружающей нас жизнью. По единой боли, по единой радости, с которыми мы жили и росли в общей работе. За все долгие месяцы совместного труда у нас не было ни одного творческого расхождения. Только общие усилия перед трудностью, только общая радость при удаче...

Он не был сентиментален. Он был внимателен и заботлив до нежности. Быть его другом — значило знать, что каждый твой поступок будет оценен и не будет забыт. В оценке как своих, так и чужих поступков Натан был честен и от этого часто суров. Я помню, как, не считаясь с моим самолюбием, говорил он мне прямо, а иногда и жестоко то, что считал правильным и нужным; и ничего, кроме глубокой благодарности, кроме бесконечной любви к его памяти, я не могу испытывать.

●

...Я хочу, чтобы не забыли еще одного человека. Когда говорят относительно отбора актеров, необходимо учитывать, что почти весь этот труд выполнял М. И. Доллер. Я считаю его сорежиссером в «Матери» и «Конце Санкт-Петербурга». Его творческое участие в выборе исполнителей было чрезвычайно значительным, потому что вся та галлерея лиц, которая действительно создает атмосферу картин, найдена Доллером. Не надо думать, что он приводил ко мне нескольких людей, а я из них выбирал; нет, его выбор персонажей был безошибочным. Я, например, был просто поражен найденным им «тюремным надзирателем», а «трактирщики», «черносотенцы» и прочие были словно выхвачены из дореволюционной жизни.

Я в значительной мере — может быть, в большей мере, чем другие мои товарищи по режиссуре, — являюсь режиссером в прямом смысле слова. Если Эйзенштейна и Довженко можно назвать авторами своих картин, то я в гораздо большей степени являюсь именно режиссером. Вы не можете себе представить, какое громадное количество людей участвует в моей работе! Когда почему-либо мне не удавалось найти единства в творческой работе с сотрудниками, происходило снижение уровня, качества этой работы.



«Маскарад»—Арбенин (самодеятельный спектакль в лагере военнопленных, г. Штутгарт, 1918)



«Новый Вавилон» (1929) — приказчик восточного отдела магазина

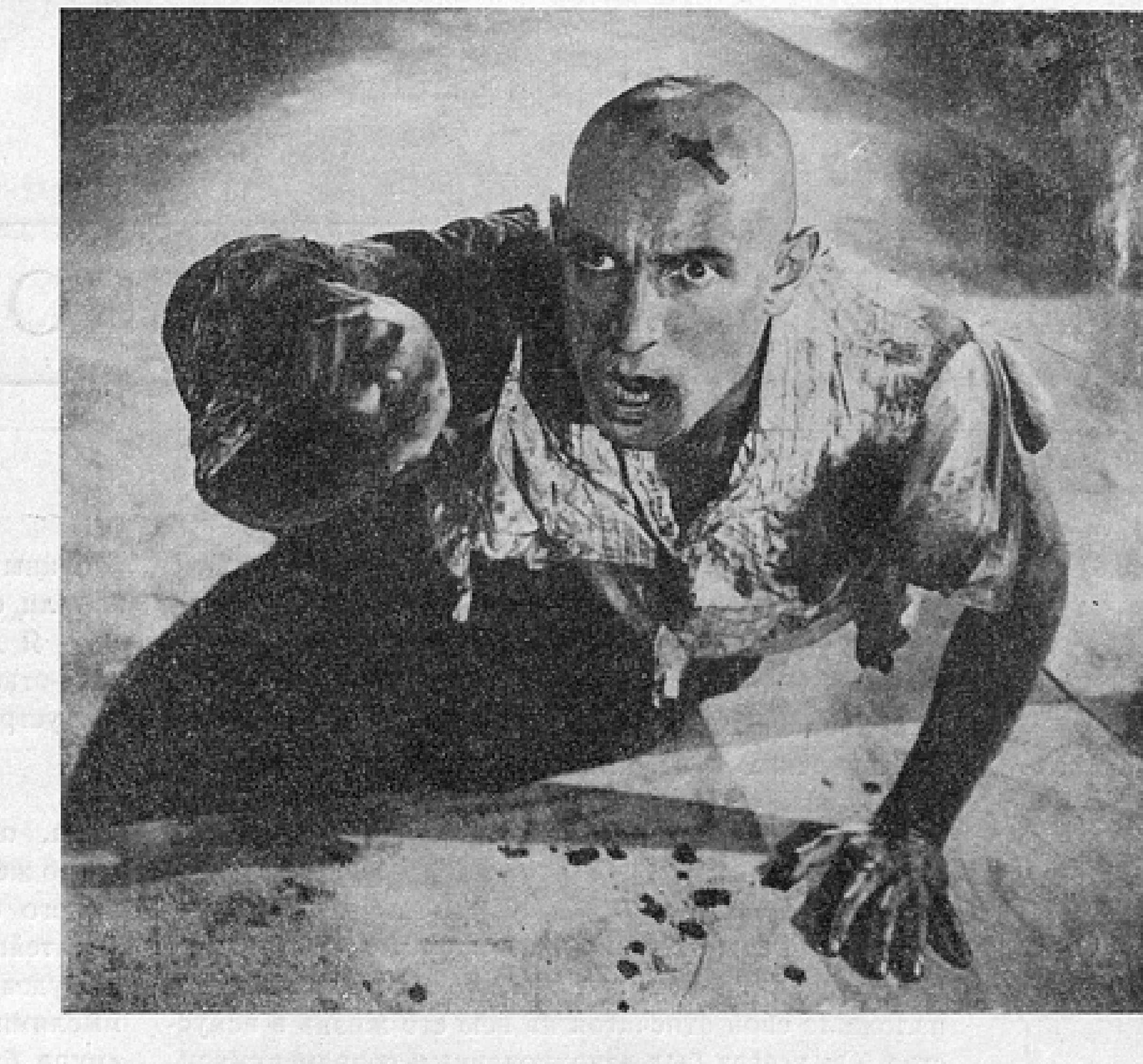
В. И. ПУДОВКИН-АКТЕР



«Мать» (1926) — полицейский офицер (второй справа)



Репетиционный этюд (из альбома мастерской Л. Кулешова), 1923

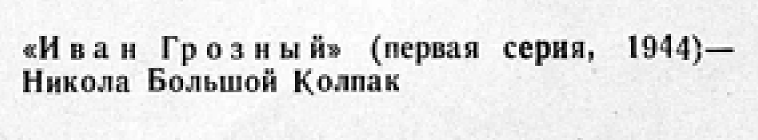


«Луч смерти» (1925) — патер Рево



«Живой труп» (1928) — Федор Протасов





«Иван Грозный» (первая серия, 1944) — Никола Большой Колпак

А. Пудовкина

СТРАНИЦЫ ВОСПОМИНАНИЙ

Я не ставлю перед собой задачу написать биографию Всеволода Илларионовича Пудовкина. Я хочу рассказать о некоторых чертах этого светлого человека и большого художника, который не только своим талантом, но и душевными качествами привлекал к себе многих людей у нас на родине и за рубежом. Надеюсь, мне простят, что это будут отдельные, разрозненные странички воспоминаний...

●

В годы великих социальных бурь шло становление Пудовкина как художника. Мне кажется, это наложило свой отпечаток на всю его жизнь в искусстве. Он всегда был взволнованным современником, влюбленным в окружающую его жизнь. Всем своим существом он боролся за нового человека, за новый мир. Зорким взглядом художника-новатора он увидел в сложном процессе революции красоту нового, благородного, величественного. С этим он и пришел в искусство.

Проф. Н. Иезуитов писал, что Пудовкин жил со своими героями, любил их, вкладывая в них свои чувства.

Это верно. Наблюдая Пудовкина много лет, я видела, что он был связан с окружающей действительностью всем своим существом, всеми своими помыслами — целостно и безраздельно. А к героям своих фильмов он относился как к совершенно реальным, живым людям.

Пудовкин как-то сказал:

— Я жадно проглатываю «сегодня», а о «завтра» мечтаю и живу им. Не люблю оглядываться на прошлое. Вот почему я не очень люблю делать исторические фильмы. Я никогда серьезно не занимался историей, но не только слабые знания служили мне препятствием в такой работе. Я хочу прежде всего отразить в искусстве н а с т о я щ е е—пульс эпохи, окружающую меня действительность. Только страстное, зоркое наблюдение и изучение непрерывно изменяющегося жизненного процесса может дать настоящее произведение искусства. А что такое исторический фильм? Я должен реставрировать вещи, события, обстановку... Нет, это не совсем мое дело.

— Но у вас ведь были интересные исторические картины — «Суворов», «Адмирал Нахимов»?— говорили ему.

— Я делал их с любовью, как все, чем занимался,—ответил Всеволод Илларионович. — Но мысли мои устремлены к настоящему.

●

Да, он всегда был «человеком современности», и в то же время — наверно, одно связано с другим — у него было высоко развито «чувство будущего». Богатейшая фантазия помогала ему опережать время.

Пудовкин — страстный мечтатель — уносился мыслями в бесконечные просторы будущего, и об этом «мире будущего» он умел рассказать близким ему людям, товарищам так, словно видел его своими глазами. С каким восторгом он реагировал бы сегодня на «штурм» космоса!

Однажды, в 1953 году, Всеволод Илларионович объявил мне в каком-то особенно возбужденном состоянии:

— Будь готова! Если предложат, я первый полечу на Луну!

Я усмехнулась:

— В твои года — под шестьдесят?!

Надо было видеть, как вспыхнул гнев в глазах этого «нестареющего юноши»...

●

Жажда все знать, все пережить не покидала его никогда. Романтическая взволнованность, приподнятость была основным настроением Всеволода Илларионовича.

Пудовкин спешил жить. Это, между прочим, проявлялось даже в быту, в мелочах, в жизненном ритме. Он никогда не ждал лифта, а стремглав мчался через несколько ступенек на шестой, седьмой этаж... Не любил терять ни одной минуты жизни!

— Ты маньяк движения,— говорили ему.— А где же радость покоя, равновесия?

— Это не для меня. Жизнь обусловлена самым замечательным, что есть в мире,— движением. Если можно сравнить человека со стихиями природы, то я — ветер. Мчаться беспрерывно навстречу будущему — вот это радость!

Чудесно написал С. Я. Маршак к юбилею Пудовкина в 1953 году шутливый портрет Всеволода Илларионовича:

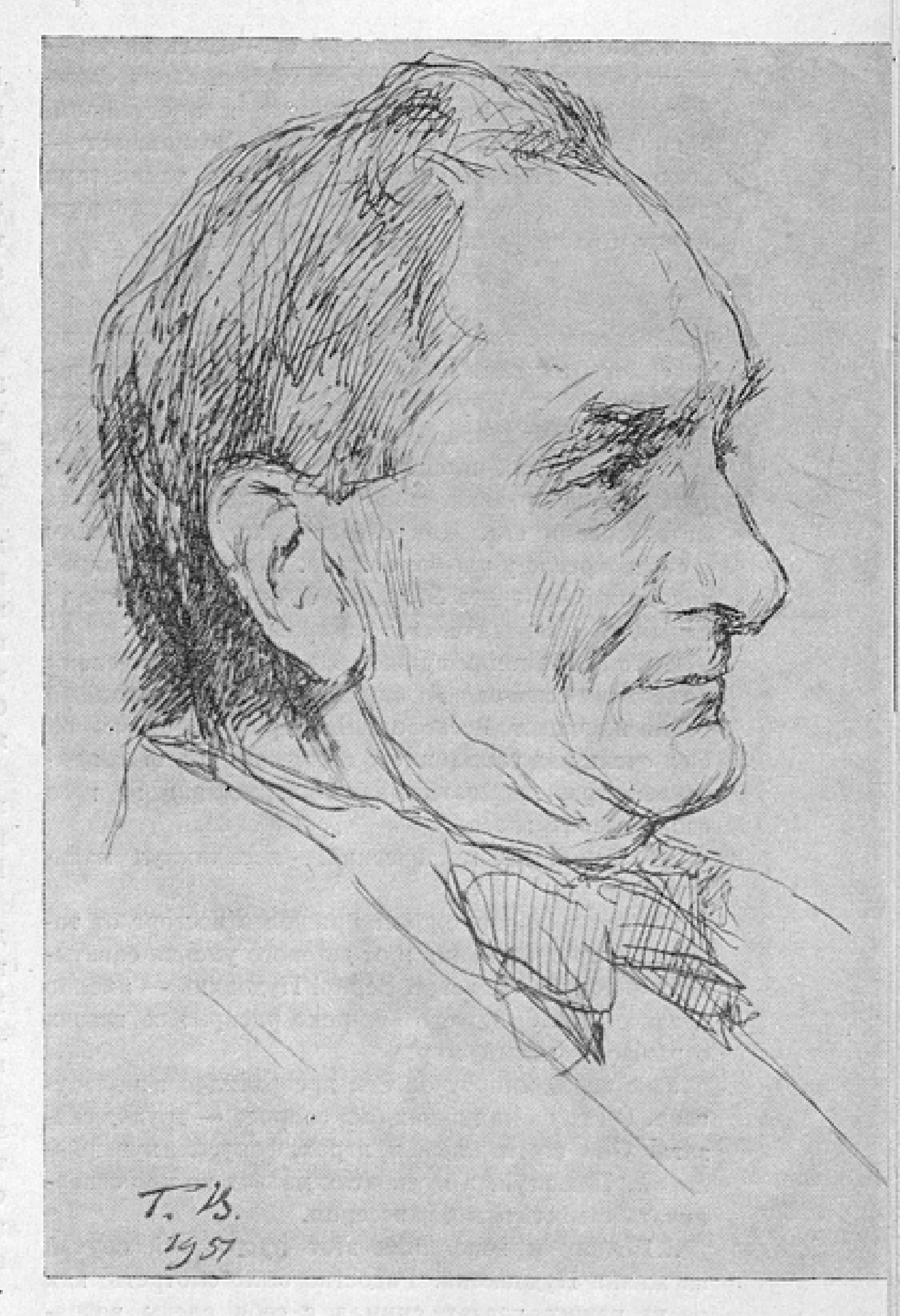
И в «Госкино»
И в «Совкино»
Знавали мы
Пудовкина.
И в годы «Межрабпома»
Мы были с ним знакомы.
Картин немало создал он
Прекраснейших по качеству.
Он—режиссер
И чемпион
Всемирный — по чудачеству.
Он несравним, неуловим.
Вы не угонитесь за ним!
Ведет он киносекцию,
Читает где-то лекцию,
Глотает разом десять книг,
Снимает «Жатву» в тот же миг.
А между тем аэроплан
Его уносит в Индостан...
Он занят «Жатвою» земной,
А также небосклоном.
Ведь он одною стороной
По склонностям астроном.
Его давно забрали в плен
И зимний спорт
И летний.
Он с головы до ног спортсмен,
Он наш бессменный рекордсмен
Шестидесятилетний!
В бокалах пенится вино.
Пьем за советское кино,
За лучших мастеров кино
И, значит, за Пудов-ки-на!
. . . .
Писал послание Маршак,
Приятель пионеров.
Он тоже, кажется, чудак,
Но не таких размеров!

Мысли о будущем не отрывали Пудовкина от действительности. Он был чуткий сын природы и всегда испытывал интерес к ее законам, к неожиданному, неисследованному в ней. И это привело его в молодые годы на физико-математический факультет Московского университета.

Учение в университете не было для Пудовкина постепенным накоплением знаний. Он постигал науку творчески, как все, чем занимался, с любовью.

За несколько месяцев до окончания университета он ушел добровольцем на фронт. Был ранен, попал в немецкий плен, бежал из плена. Вернувшись с фронта, проработал некоторое время на химзаводе лаборантом.

Затем увлекся кинематографом, как сам писал, «внезапно и очень сильно». Он изменил науке, ушел в искусство.



В. И. Пудовкин ***Рисунок Г. Верейского***

Но тоска по науке, любовь к ней остались в его душе до конца жизни. Он мечтал о синтезе науки и искусства, полагая, что эти два вида познания стоят значительно ближе друг к другу для целостного восприятия мира, чем это принято думать. Он хотел средствами искусства, в увлекательной форме, внедрять науку в жизнь, хотел претворять сложные, отвлеченные понятия в образные представления, чтобы доносить драгоценные научные знания до широких народных масс.

— Нужно взволновать зрителя поэзией науки, создав фильмы научные по содержанию и художе-

ственные по форме, — говорил он. — Цель науки — познать силы природы, познать космос, сводя сложные явления к простым, простые к простейшим. У кинематографа для этого идеальные возможности — соединить элементы научной мысли с элементами художественного образа, то есть оплодотворить науку и расширить пределы искусства...

●

Заветные полки его домашней библиотеки были уставлены книгами по самым разнообразным отраслям знаний. Круг интеллектуальных интересов Всеволода Илларионовича был очень широк. Любимая астрономия, высшая математика, естествознание, ядерная физика, социология, философия всегда интересовали его. Как сейчас вижу его сидящим в своем кресле у рабочего стола. Перед ним раскрытая книга Альберта Эйнштейна, он пишет какие-то сложные математические формулы.

В это время к нам пришел один знакомый со своим маленьким сыном. Я боялась, что неожиданный гость помешает Всеволоду Илларионовичу, но он был очень рад гостю и его сыну-малышу, стал пристально разглядывать мальчика, уставив на него свои веселые глаза.

— Какой вы глазический! — воскликнул мальчуган.

Всеволод Илларионович пришел в восторг от такого словообразования и от детского умения схватывать и определять вещи. Верно! Пудовкин — именно глазический... В его широко раскрытых глазах отражался целый мир!

Уже через минуту он сам превратился в мальчугана. И кто из них двоих был озорнее — трудно сказать. Они состязались в играх, фокусах, кувыркались... Пожалуй, в кульбитах малыш не мог соперничать с маститым режиссером.

...Почему я вспомнила этот пустяшный случай из жизни Пудовкина? Радостно было смотреть, как он на наших глазах снимал с себя следы возраста, усталости и умел быть моложе всех. У него был талант радости. Он умел заражать радостью других.

●

Многие помнят Пудовкина-оратора. В лучших своих выступлениях — с трибуны, в задушевных беседах — он умел отдавать людям пламень своего сердца.

В последние годы жизни он особенно много работал как общественный деятель, публицист. Знание в совершенстве многих иностранных языков давало ему возможность обращаться к людям зарубежных стран с горячим словом, доносить до их сознания идеи борьбы за мир.

Что было самым сильным в Пудовкине-ораторе? Выступая перед людьми зарубежных стран, он во всю силу своего темперамента живым, убеждающим словом создавал перед слушателями образные картины нового, социалистического строя, новых взаимоотношений между людьми. Он всегда ясно видел то, о чем рассказывал, и это свое вйдение передавал аудитории.

●

Одной из характерных черт Всеволода Илларионовича была способность удивляться всему необычайному, новому — радостно и взволнованно. Он пугался равнодушия скептически настроенных молодых людей.

Отсутствие романтики в людях отталкивало Пудовкина. «Бескрылые существа ...» — огорченно говорил он о таких людях. А любил он тех, кто поднимался силой своей мысли, фантазии в бездонные просторы мира! Однажды он спросил у одного знакомого молодого человека — что волнует его, хотел бы он полететь на другую планету, увидеть другой мир?

— Поду-у-маешь... — промямлил молодой человек. — Мы знаем строение вещества, значит, мы ничего нового там, на другой планете, не найдем... Везде одни закономерности...

— Как! — вскрикнул Пудовкин, глядя на молодого человека гневно, а потом с сожалением. — Разве вы не понимаете, что материализм развивается, углубляется с каждым новым открытием в естествознании?.. Эх вы, ребята! Надо помнить о бесконечно изменяющемся мире и познании его.

Пудовкин, «шестидесятилетний юноша», как назвал его С. Я. Маршак, был действительно молод телом и душой. Он знал, конечно, минуты слабости, сомнений, разочарований, творческих ошибок в искании новых решений, знал неудачи — все бывало, как у всех.

Но мужество всегда торжествовало. Разум ликовал в нем. Он как-то сказал: «Как любящая женщина всегда угадывает в мужчине лучшее, что есть в нем, так мы все должны угадывать и искать в жизни лучшее, что в ней есть». Он умел это делать.

●

Виктор Шкловский сказал о нем:

— Пудовкин обладал не только искусством снимать картины, но и другим сложным искусством — искусством не стареть творчески и не повторять себя.

Вот один разговор с Пудовкиным.

— Всеволод, ты же вчера говорил об этом совсем иначе?

— Так это же было вчера, я ведь двигаюсь, расту. Я изменяюсь. Я уже не тот, что был вчера!

●

Видимо, еще в детстве у него была сильно развита фантазия. Его мать и сестра рассказывали: в возрасте пяти, шести лет он расставлял «воображаемые игрушки» по комнате, разговаривал с ними, переживая и волнуясь... Это была «игра с воображаемыми предметами», как сказал бы Станиславский. Этих своих невидимых друзей мальчик называл «моргульками»... Некоторые из них имели имена собственные — значит, они жили в воображении мальчика долго.

Много лет назад на Москве-реке зимовала замерзшая баржа. На ней юный Пудовкин со своим другом детства Виталием Алексеевичем Шишаковым (работающим сейчас в планетарии) устраивали «арктические экспедиции»; они чувствовали себя полярными исследователями, оказавшимися на Дальнем Севере... Они «замерзали», занесенные снегом, боролись за жизнь и разжигали на барже большие костры...

●

Кто никогда не слышал устных рассказов-импровизаций Пудовкина, тот не знает его до конца как человека и художника. Надо заметить, что Пудовкин очень любил приобщать людей к своим замыслам. Он говорил:

— Я испытываю огромное наслаждение, когда заражаю, увлекаю за собой других. В этих «разрядках» и «зарядках» есть своя закономерность — как бы духовный «обмен веществ». Я отдаю и тут же получаю свежее жизнеощущение — это как вдох и выдох.

О чем же рассказывал Пудовкин, каковы были темы его импровизаций? Перечислить их просто невозможно... Он говорил о происхождении человека и человеческого сознания, об атомном ядре и Галактике, о межпланетных полетах и кибернетике. Он сочинял приключенческие истории, фантазировал о различных машинах и аппаратах.

Нередко говорил он о будущем кинематографической техники. Он был убежден, что кинематограф будущего сможет создать у зрителя полное ощущение реальности.

— Люди с экрана смогут сойти в зрительный зал, двигаться близ зрителей... Может быть, не только зрение и слух, но и обоняние будет участвовать в восприятии фильма, рождая те или иные ассоциации.

●

Пудовкин в двадцатых годах говорил о будущем кибернетики:

— У людей появится возможность сберегать, сохранять интеллектуальную силу и драгоценное время для выявления своих творческих способностей.





Вс. ПУДОВКИН В ДЕТСТВЕ И ЮНОСТИ

Художнические способности человека невероятно возрастут, и будут все чаще и чаще появляться большие таланты. Это будет золотой век «т а л а н т и з м а»,—сказал он, улыбаясь этому только что придуманному слову.

●

Бетховен был музыкальной страстью Пудовкина. Он горел мыслью поставить фильм о великом композиторе. Может быть, это было бы лучшее творение его. Он хотел писать сам сценарий (чего никогда не делал), сам исполнял бы роль Бетховена, так как образ гениального музыканта носил в сердце с юных лет.

Мне кажется: иногда, сидя без свидетелей за роялем, играя Бетховена, он «входил в роль» великого композитора.

Больше всего его восхищала в Бетховене, победившем трагедию глухоты, сила жизнеутверждения.

●

Вспоминается такой случай... Наша дача и дача С. М. Эйзенштейна — под Москвой, в Кратове — были почти рядом. Пудовкин и Эйзенштейн часто встречались и шумно беседовали. Шумел, конечно, Пудовкин, а Эйзенштейн с присущим ему остроумием частенько добродушно посмеивался над фантазиями Всеволода Илларионовича. Тогда Пудовкин начинал кипятиться.

В этот раз они говорили, гуляя в саду Сергея Михайловича, о человеческом мозге и о неслыханных возможностях науки.

Зная этих двух ученых-фантастов, можно себе представить, до чего они договорились! Пудовкин быстро шагал по саду взад-вперед в обычном своем экспрессивном состоянии. Сергей Михайлович сидел.

— Я хочу,—воскликнул Пудовкин,— накалить свою творческую энергию до такой степени, чтобы мой ум был подобен вспыхнувшей молнии!

Была гроза. И Сергей Михайлович с лукавой улыбкой сказал:

— Смотрите, Всеволод Илларионович, мощный накал ваших чувств может, чего доброго, притянуть к себе вот эту молнию. — Он показал на небо.— Давайте лучше перестрахуемся — пойдемте в дом!

Пудовкин и слышать не хотел. Гроза усиливалась. Блеснула молния. И вдруг, через мгновение,— сильнейший удар рядом в дерево — совсем близко от нас!

Ошеломленные эффектным совпадением, мы бросились в комнаты.

В этом забавном случае было нечто образное для обоих художников.

Они были такие разные, и все-таки не случайно их творческие биографии неразрывно связаны. В прессе всего мира их имена связаны воедино. Где «Броненосец «Потемкин»—там и «Мать».

Остроумие искрами рассыпалось вокруг них.

— Люблю бродяжничать по вселенной,— говорил Всеволод Илларионович с сияющей улыбкой.

— Не отрывайтесь от земли, Всеволод Илларионович,— замечал Эйзенштейн.— Мы, художники, должны крепко стоять на земле.

— И преображать ее. А для этого надо видеть то, что перед тобой, и то, что далеко впереди... Фантазия — это и есть предвидение будущего.

Карло Лидзани, Массимо Мида

ЭТО НЕЗАБЫВАЕМО

Из воспоминаний о Вс. Пудовкине

В 1949 году, когда Пудовкин присутствовал на конгрессе в Перудже, Чезаре Дзаваттини приветствовал великого советского режиссера такими простыми словами: «Пудовкин для нас, итальянцев, не только великий режиссер. Пудовкин для нас означает—кинематограф».

Нет слов, могущих яснее выразить состояние души лучших представителей нашего кино, всех тех, кто через посредство трудов и фильмов Пудовкина приобщился к новому и пленительному искусству.

Действительно, когда мы пытаемся установить истоки кинематографического искусства и причины, по которым это искусство стало самым значительным среди искусств, то всегда вынуждены ссылаться именно на труды и фильмы Пудовкина, Эйзенштейна, на произведения Довженко.

Незадолго до смерти Пудовкина мы имели счастье встретить его во второй раз, когда он делал доклад в Театре искусств в Риме. Это были две встречи, без сомнения, стоящие того, чтобы их вспоминать. Можно сказать, что благодаря этим встречам мы вошли в фазу большей зрелости и сознательности. Как раз после этих встреч и наша деятельность в кино стала более профессиональной; быть может, это случайность, но, без сомнения, симптоматическая.

Пудовкин предстал перед нами во время этих двух встреч во всем своем моральном величии и всех своих самых ярких качествах. Его нервная и сухая фигура, его светлый и гибкий ум, всегда проявляющийся во всей своей широте, как бы наглядно показывали, какой беспокойной была его натура великодушного и глубоко честного художника, как сложны были его замыслы, осуществление которых он всегда доводил до конца с трогательным жаром и страстью.

Каждый его фильм, каждый труд раскрывает необыкновенную силу человека, художника, постоянно вдохновленного действительностью его страны, где строится новая культура и где отношения между людьми как бы чудесно освещены новым и таким чарующим светом.

Весь облик Пудовкина, который останется неизгладимо запечатленным в нашей памяти, выдавал следы его внутренних исканий. Запомнились его большие светлые глаза, подвижные и резко обозначенные брови, его руки, все время рассекавшие воздух, как бы для того чтобы подчеркнуть и оформить мысли, идеи, которые он выражал и которые становились в его изложении такими же ясными, как его светлый ум.

Да, на докладе в Риме и позднее, на встрече с группой друзей, Пудовкин предстал перед нами во всем своем величии человека и художника. Мы почувствовали, что его действительно цельная, образцовая теоретическая аргументация была плодом постоянной духовной активности, участия в жизни и в решении проблем советского общества.



верху: Вс. ПУДОВКИН и ЧЕРКАСОВ (крайний справа) ИНДИИ. Справа — Вс. ПУДОВКИН И ВИТТОРИО ДЕ СИКА. низу—Вс. ПУДОВКИН И РЕНЭ ЛЭР

В своем стремлении не потерять связь с народом и с проблемами своей социалистической страны сам Пудовкин явился для нас лучшим образцом человека и гражданина, который участвует в свершении столь же грандиозном, сколь смелом.

Пудовкин говорил с большим жаром, меряя шагами сцену во время доклада, а позднее — беспокойно вертя в руках стакан фраскати, скандируя слова и дополняя импровизацией некоторые трудные и полемические пункты своих доказательств — так, как будто он руководил съемкой, а мы были актерами, которым он хотел разъяснить свою точку зрения.

— Что такое формализм?— спрашивал он себя. И быстрый и острый ответ срывался с его губ:

— Было бы ошибочным рассматривать формализм как одно из маленьких частных течений, как кубизм, экспрессионизм, футуризм и другие бесчисленные «измы», постоянно, вновь и вновь возникающие в различных странах. Формализм — это общая концепция, охватывающая все то, что уводит художника далеко от реальной жизни народа и от ее проблем... Формалистические тенденции могут проникнуть в творческий труд художника многими тайными путями: красивая, но бездушная актриса; один из многочисленных американских трюков, механически вставленный в сценарий; какие-либо комические акценты, совсем не связанные с текстом; сентиментальные глицериновые слезы. Все это происходит от единственной причины: недостаточной любви к своему народу, плохого знания его жизни, его нужд, от отсутствия истинного желания принять участие в большом общем труде. Борьба против формалистических тенденций может идти только одним путем. Это путь глубокого изучения передовой философии и социальных наук. Это путь их полного знания, способность не только наблюдать жизнь, но понимать ее справедливо и глубоко, уметь ориентироваться в обществе. Это путь неподдельного патриотического чувства, любви к своему народу, к его прошлому и будущему. И это путь искреннего желания посвятить все свои силы общему делу. Наша борьба шла именно по этому пути.

Вот слова, заставившие нас много размышлять и, несомненно, конкретно направившие работу ряда наших режиссеров и сценаристов.

Впрочем, все, что мы узнали тогда от великого советского режиссера, имело силу если не прямого урока, то стимула для развития наших критических способностей, нашей мысли, нашей восприимчивости.

Сразу же после смерти Пудовкина Лукино Висконти в немногих словах резюмировал значение этого мастера и его произведений, его влияние не только на наше, итальянское киноискусство, но и на кинематографию всего мира: «Будь то как теоретик или как автор он стал для всех нас великим учителем наряду с Эйзенштейном и Чарли Чаплиным. Совершенно ясно: такие произведения искусства, как «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» и «Мать» представляют огромные оси, вокруг которых продолжает вращаться реализм в кино».

Последний поставленный Пудовкиным фильм — это «Возвращение Василия Бортникова» по роману «Жатва» Галины Николаевой. В нем Пудовкин поставил в остром драматическом плане психологическую проблему, важную с точки зрения человеческих отношений в новом обществе.

Эта проблема была решена новыми выразительными и повествовательными средствами, могущими вызвать недоумение, но со всей широтой показывающими, насколько его талант был чистым, а его вдохновение более чем когда-либо плодотворным. Его персонажи находят свой путь по могучим законам действительности, и их драма становится сама по себе убедительной, потому что показана под таким углом зрения, утверждая который Пудовкин накануне своей смерти продемонстрировал перед своими молодыми коллегами, перед всем миром свою вечную молодость, неугасимую волю к познанию и истине.

И под этим знаком, под этим знаменем Пудовкин завещал миру свой последний труд великого художника.

Перевод с итальянского
Е. ХЕРСОНСКОЙ

С. Бубрик

КИНОЖУРНАЛИСТЫ ЛИТВЫ

Советская кинопублицистика переживает сейчас отрадную пору творческого подъема. Многие произведения документального кино, появившиеся на экранах в последнее время, приобрели широкую известность. Но на страницах печати и в творческих дискуссиях находят отклик преимущественно картины и журналы Центральной студии. Между тем и в республиканских студиях кинохроники сделано немало интересного, принципиально нового. В качестве примера хотелось бы привести опыт литовских киножурналистов.

Еще несколько лет назад уровень их работ оставлял желать лучшего. Литовские документальные фильмы и киножурналы явно отставали от высоких требований, предъявляемых зрителем. Сейчас, оглядываясь назад, с трудом можно назвать такие журналы и фильмы Литовской студии, которые оставили бы заметный след в нашей документальной кинематографии.

Минувший год в этом отношении можно считать переломным. Кроме тридцати шести номеров киножурнала «Советская Литва» студия создала ряд интересных документальных фильмов на самые разнообразные темы.

●

До недавнего времени мы знали В. Старошаса как талантливого оператора-хроникера, обладающего высоким профессионализмом. В его работах всегда ощущалось умение видеть материал и донести увиденное до зрителя в виде короткого, убедительного документального сюжета. В своих последних работах Старошас выступает уже не только в качестве оператора, но и как режиссер.

Его киноочерк «На родине»* рассказывает о пребывании делегации литовцев из далекого Уругвая на родной земле. Очерк этот с первых же кадров подкупает своей большой правдой, своей эмоциональностью — это взволнованный рассказ о человеческих судьбах.

Поначалу фильм знакомит нас с делегатами. Вот Стасис Расикас — рабочий-слесарь. Тридцать лет назад нужда заставила его покинуть буржуазную Литву и уехать за океан в поисках счастья... Вынужден был расстаться с родиной и Ионас Чапликас, бросивший свой клочок земли, который не мог его прокормить... С тех пор как покинул Литву механик Ионас Станюлис, он долго скитался в поисках куска хлеба по странам Южной Америки... Мы видим и молодежь — девушек и парней, родившихся и выросших на чужбине и приехавших сейчас с родителями на землю своих дедов и отцов.

Вместе с делегатами мы путешествуем по Советской Литве, посещаем заводы, колхозы и учебные заведения, встречаемся с родными и друзьями приехавших... Опытный глаз кинорепортера помогает Старошасу увидеть во время путешествия такие интересные и живые детали, которые наполняют весь фильм большой теплотой.

* «На родине», 2 ч. Режиссер-оператор В. Старошас. Автор текста Л. Браславский. Звукооператор К. Забулис.







Перед нами шоссейная дорога, по которой движется автобус с делегатами. Из окна машины видны леса, холмы, долины, занесенные снегом... И вот гости выходят из автобуса, чтобы здесь же, у дороги... поиграть в снежки. Сколько далеких воспоминаний навеяла картина зимней природы! «Не удивляйтесь,—говорит диктор, —почти тридцать лет мы не видели снега!» К старикам присоединяется и молодежь. Ну, эти, родившиеся в Уругвае, вообще никогда не видали такой зимы... С какой непосредственностью и живостью передал этот эпизод Старошас!

Мы переносимся на фабрику «Кауно Аудиняй». Здесь оператор снимает трогательный эпизод встречи приехавших из-за океана туристов с литовцами, которые навсегда вернулись на родину из Южной Америки. Мы знакомимся с Владасом Григасом, работающим на этой фабрике слесарем. Только здесь, на родной земле, в Советской Литве, обрел он свое счастье, так же как помощник мастера Даниелюс Якубонис, вернувшийся из Аргентины, и Она Песлекайте из Бразилии — теперь ткачиха «Кауно Аудиняй». Мы становимся свидетелями еще одного любопытного эпизода: уже знакомый нам Стасис Расикас на Шауляйском кожевенном комбинате «Эльняс» неожиданно встретился со своим другом детства Робертасом Грицявичусом...

Большим художественным тактом надо было обладать, чтобы заснять такой волнующий эпизод, как встреча юной Люции Ревуцкас, родившейся на чужбине, со своей бабушкой, которую она никогда не видела...

Вместе с делегатами мы возвращаемся в древний Вильнюс, — и вот настал час расставания. В заключительном эпизоде фильма (проводы на вокзале) оператору удалось подсмотреть и достоверно передать на экране всю гамму человеческих чувств и переживаний — объятия и слезы, улыбки и прощальные взмахи рук...

Глядя на экран, видишь, что путешествие в Литву произвело глубокое впечатление на героев фильма, что недалек день, когда они и многие другие литовцы, живущие еще на чужбине, навсегда вернутся на родную землю. Эти съемки — пример отличного кинорепортажа, достигающего большой эмоциональной силы.

«НА РОДИНЕ». Сверху вниз: гости из Уругвая; по дороге в Клайпеду; проводы гостей на Вильнюсском вокзале



«ДЕСЯТЬ ДНЕЙ В ПОЛЬШЕ». На улицах древнего Кракова

Фильм «Десять дней в Польше»* представляет собой путевые заметки кинооператора — участника Декады литовской культуры в Польской Народной Республике. Этот очерк, с нашей точки зрения, может послужить образцом отличного кинорепортажа. Даже опытного профессионала удивит то обстоятельство, что все показанное в этом фильме снято за несколько дней одним оператором.

Вместе с участниками Декады В. Старошас совершает путешествие по Польше и в увлекательной форме рассказывает об этом с экрана. За короткий срок литовские гости побывали во многих городах и селах страны. И вновь оператор проявляет себя как вдумчивый, пытливый киножурналист, умеющий увидеть самое главное, схватить самое характерное и все это донести до зрителя.

Стройки Варшавы или металлургический гигант Новой Гуты, верфи Гдыни или песчаные пляжи Сопота, заводские цехи Жерани или площади древнего Кракова — все это Старошас показывает с большой художественной выразительностью, воссоздавая на экране прекрасное лицо народной Польши, поднявшейся после войны из руин и пепла.

Фильм убедительно передает атмосферу братской дружбы, которая связывает народы Советского Союза и Польши. Об этой дружбе красноречиво говорят эпизоды, показывающие горячий прием, который был оказан деятелям литовской культуры, кадры, в которых запечатлены свято чтимые в Польше места, где жил и работал великий Ленин...

Большой и глубокий смысл приобретает эпизод, когда главе литовской делегации тов. Прейкшасу, сражавшемуся в рядах интернациональной бригады имени Домбровского в Испании, вручают почетную медаль Польской Народной Республики. Тема пролетарского интернационализма звучит здесь с большой силой...

Зоркий глаз оператора подмечает целый ряд любопытных деталей, намного обогащающих фильм. Вот в молодом городе Новая Гута с его знаменитым металлургическим

---

* «Десять дней в Польше», 4 ч. Автор-оператор В. Старошас. Автор текста Л. Браславский. Композитор И. Навакаускас. Звукооператор К. Забулис.



«ДЕСЯТЬ ДНЕЙ В ПОЛЬШЕ». В Гдынском порту

комбинатом среди людского потока оператор увидел важно восседающего в коляске ребенка.

В Кракове, неповторимом по красоте городе с тысячелетней историей, Старошасу удалось «поймать» такие теплые и смешные детали карнавала, что весь эпизод осветился весельем... В том же Кракове оператор заснял старика извозчика, одетого в традиционный костюм, какой носили люди его профессии много лет назад... Но времена теперь не те, и приходится подолгу ждать пассажиров: уж не поэтому ли старый извозчик так удрученно покачивает головой, словно жалуясь оператору, что горожане предпочитают другие, более современные виды транспорта?..

Автор очерка хорошо чувствует природу, о чем свидетельствуют такие кадры, как пейзажи Высоких Татр и берегов реки Дунаец. Фильм смонтирован в хорошем темпе, и только в показе Литовского ансамбля автору изменило чувство меры.

Успеху фильма во многом способствовал дикторский текст Л. Браславского. Он содержит много познавательного материала и вместе с тем глубоко эмоционален — публицистически страстен, когда на экране появляется бывший гитлеровский лагерь Освенцим, задорно весел, когда речь идет о курортниках Сопота, остроумен, когда фильм представляет нам краковского возницу. Кроме того, текст обладает еще одним немаловажным качеством — он немногословен.

Удачно дополняет изображение и текст музыка композитора И. Навакаускаса, построенная в основном на польских народных мелодиях. Хорошо найден музыкальный финал, где пейзажи Высоких Татр сопровождаются песней «Эхо» в исполнении широко известного польского ансамбля «Шленск».

Совершенно в ином плане, чем предыдущие работы, решен документальный фильм «Неринга»* оператора Л. Таутримаса.

Неринга — это название небольшого полуострова на западе Литвы, вытянувшегося узкой и длинной косой. С востока он омывается водами залива Курше Марес, а с запада — Балтийским морем. Это край самых высоких на Балтике дюн. Еще в давние времена здесь поселилось трудолюбивое племя мужественных рыбаков. Когда-то в одиночку выходили они на тяжелый и опасный промысел, в одиночку боролись со стихией, и немало их гибло в неравной борьбе с суровым морем. Новая жизнь покончила с тяжелым прошлым. Теперь дружная семья рыбаков сообща отвоевывает у моря большие богатства. И вот об этом полуострове, об этих рыбаках рассказывает фильм «Неринга».

Значительный интерес вызывает уже вводный эпизод очерка. На экране сменяется несколько впечатляющих кадров высоких дюн... Мы видим, как чьи-то сильно натруженные руки плетут сети... И вот на экране перед нами старуха рыбачка. Ее лицо изборождено глубокими морщинами... Кинопортрет этой женщины сменяется пейзажем тихого кладбища со старыми, накренившимися от времени и бурь деревянными крестами. «Ведь раньше каждый жил в одиночку и трудился один, вот так, как эта старуха, и только могильные кресты, — рассказывает диктор, — сводили людей вместе».

Затем мы видим, как изменилась жизнь в этом крае, как сегодня по-новому работают

---

* «Неринга», 2 ч. Режиссер-оператор Л. Таутримас. Автор текста В. Мозурюнас. Композитор Б. Дварионас. Звукооператор С. Вилькявичус.

в артелях труженики моря. Теперь морские просторы встречают уже не одинокого, гонимого злою судьбой человека, а единую семью рыбаков, помогающих друг другу в трудном промысле.

Запоминается и синхронно снятый эпизод встречи старых рыбаков. Они уже свое давным-давно отрыбачили, но без моря нет им покоя. И вот собрались они вместе у причала и, попыхивая трубками, ведут тихий, задушевный разговор. Беседующие совершенно не чувствуют присутствия постороннего человека — оператора, говорят естественно и непринужденно. Как все это не похоже на столь частое, к сожалению, «громковещание» в некоторых синхронных съемках кинохроники!

Для того чтобы не терялось ощущение непосредственности беседы, Л. Таутримас не дает, как это обычно делают, перевода синхронной записи. Тем не менее зритель, даже не знающий литовского языка, понимает, что старые рыбаки говорят о море. Диалог их идет на фоне приглушенно звучащей музыки. Прекрасный эпизод!

Большим мастерством отличаются съемки пейзажей Неринги, в частности момент приближения бури, когда всю природу словно охватывает тревога и волнение. Бушующее море не в силах остановить рыбаков — они, как обычно, занимаются своим делом... И какой тишиной и покоем веет от кадров, снятых после промчавшейся бури, когда Неринга встает перед нами во всей своеобразной красоте!..

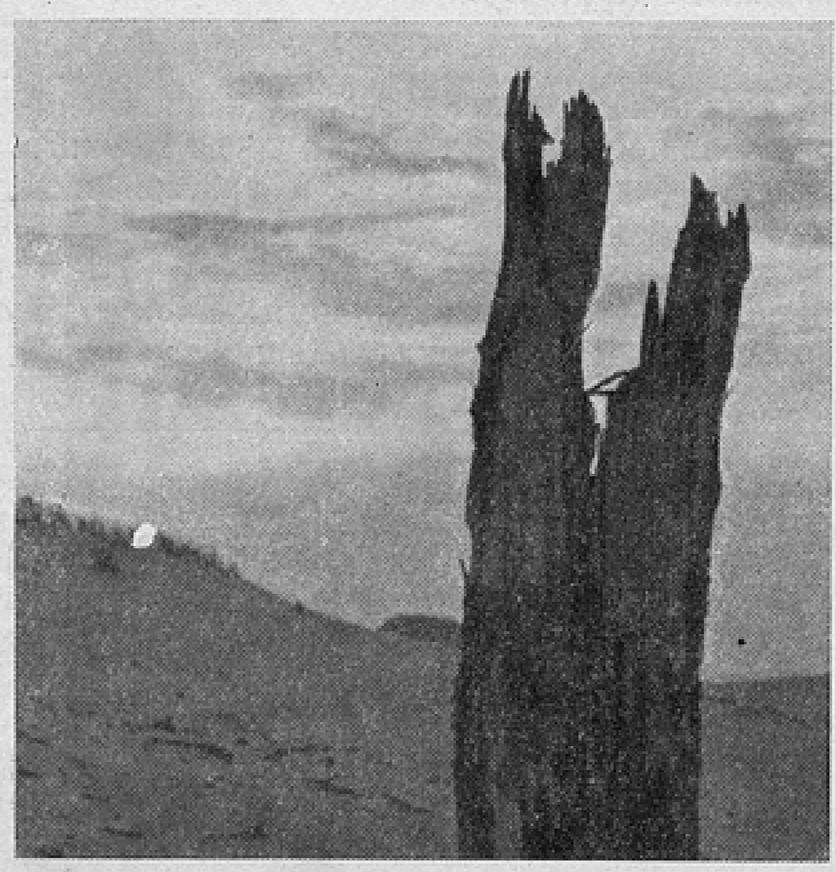


«НЕРИНГА». Рыбаки Неринги

Вот дети идут в школу. На песке — следы их ног. Перед тем как войти внутрь школы, девочка высыпает из ботинка набившийся туда пе-

«ДЕСЯТЬ ДНЕЙ В ПОЛЬШЕ». Улица В Варшаве





«НЕРИНГА». Лесовод Марта Шмитайте
Неринга—край высочайших дюн

сок. Хорошо подмеченная деталь! Дети, которые выросли среди этих высоченных дюн, знают о плодородных черноземных полях только по книгам. С малых лет эти ребята помогают взрослым в борьбе с песком, покушающимся на все, что создал здесь человек. А человек продолжает упорно наступать на беспокойные пески, преграждает им путь, строит здесь специальные укрепления, и мы видим, как люди создают лесные массивы, прокладывают дороги...

Местные жители благодарны человеку, который тридцать пять лет назад посадил в этих местах первые кустарники. Таутримас знакомит нас с лесоводом Мартой Шмитайте, которая уже много лет отдала неутомимой борьбе с песками и упорно идет к цели своей жизни — покрыть родной край лесами. Однако авторы фильма как-то бегло, как бы между прочим, показывают нам эту замечательную женщину — человека большой мечты. А жаль. Этот эпизод мог бы прозвучать гораздо сильнее даже в этом фильме, приближающемся к видовому очерку.

Великолепен финал «Неринги», где рассказывается о пестрокрылых птицах, путь которых в дальние края проходит через полуостров. Неринга дружелюбно встречает своих пернатых друзей и, как сообщает диктор, «даже колечко дарит им на память». Мы видим, как птицу кольцуют и затем отпускают на волю. А птица взмывает ввысь, в поднебесье, под звуки прекрасной песни, звучащей с экрана.

И вместе с диктором хочется повторить полные глубокого смысла заключительные слова: «Счастливого пути тебе! Неси свою звонкую песню в далекие страны. Пой о непримиримом к врагам и гостеприимном для друзей нашем мирном, свободолюбивом крае...».

Этот небольшой очерк можно смело причислить к подлинно поэтическим произведениям документальной кинематографии, проникнутым огромной любовью к родному краю, к его мужественным и трудолюбивым людям.

Гармоническое сочетание всех компонентов фильма: режиссерской работы и высокого операторского искусства Л. Таутримаса, вдохновенной музыки Б. Дварионаса, удачного дикторского текста поэта В. Мозурюнаса, мастерски прочитанного Л. Хмарой, — привело здесь к подлинной творческой удаче.

•

Как мы видим, литовские кинодокументалисты добились за последний год немалых результатов в своей работе. Но мы твердо уверены, что они не остановятся на достигнутом, и от души желаем им новых, неустанных творческих поисков, дальнейших, еще больших успехов.

НАВСТРЕЧУ XII КОНГРЕССУ
ПО НАУЧНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В сентябре этого года в Москве состоится XII конгресс Международной ассоциации научного кино.

В связи с этим мы помещаем обзор работ московской студии «Моснаучфильм», написанный директором этой студии М. Тихоновым, и статью Ю. Бутова о современной технике научного фильма.

В ближайших номерах нашего журнала будет опубликован ряд материалов о современной роли кино в научно-исследовательской работе и в пропаганде научных знаний.

М. Тихонов

КИНОСТУДИЯ НА ЛЕСНОЙ

Двадцать пять лет тому назад решением Советского правительства была основана Московская студия научно-популярных фильмов.

Четверть века в нашу стремительную эпоху — большой период времени. За это время совершилось немало великих событий в стране победившего социализма.

Жажда трудящихся к знаниям росла и растет с каждым годом, и непрерывно возрастает значение кино как одного из мощных средств пропаганды научных и технических знаний.

Молодая киностудия получила техническую базу «звуковой кинофабрики» на Лесной улице. Ее творческие и технические кадры были укомплектованы преимущественно работниками студии «Совкино» и частично студий «Межрабпомфильм» и «Госвоенкино», а позднее к ним присоединился ряд работников кинохроники. В первый же год были организованы цехи мультипликации, комбинированных и специальных микро-и макро цейтраферных съемок.

За четверть века студией создано так много разнообразных учебных и научных фильмов, что, разумеется, невозможно здесь их перечислить. Мы хотим в этом беглом обзоре напомнить лишь о некоторых работах студии.

Первой серией звуковых учебных фильмов с маркой «Мостехфильм» был кинокурс «Автомобиль».

В годы второй пятилетки важной задачей стала массовая подготовка квалифицированных шоферов. По инициативе профессора Е. Чудакова и киноработника А. Блюмштейна студия начала готовить цикл технических фильмов в помощь автошколам. Это была не легкая задача, так как в практике мировой кинематографии еще не создавались фильмы, предназначенные для массового обучения. Трудность заключалась еще и в том, что в автошколы в то время шли люди с разным уровнем образования. В творческий коллектив по созданию кинокурса вошли квалифицированные кинодраматурги В. Шкловский, О. Брик, О. Леонидов, А. Филимонов и опытные режиссеры учебного кино Б. Альтшулер, Н. Чигорин, Н. Богданов, В. Жемчужный и другие.

Первый фильм кинокурса (режиссер Б. Альтшулер) был посвящен общим понятиям об электричестве и явлениях магнетизма. Удачная методика изложения, стройная композиция и умелое использование выразительных средств кино для объяснения сложных вопросов техники определили успех этого фильма.

Вслед за ним стали выходить картины по конкретным вопросам устройства и эксплуатации автомобиля. Наиболее удачными из них были «Двигатель» и «Карбюрация» (режиссеры Н. Чигорин и Н. Носов). Первый кинокурс «Автомобиль» просмотрели свыше 900 тысяч курсантов автошкол и шоферов.

В те времена научно-технические фильмы были редкими исключениями в производственном плане студии («Паровая турбина» режиссера Б. Шубина,

«Производство стекла» Н. Чигорина и некоторые другие). Значительная часть фильмов в 1933—1935 годах создавалась в помощь школам и вузам по вопросам ботаники, биологии, физиологии человека, географии, медицины, сельского хозяйства. Режиссером Б. Светозаровым, в частности, были созданы картины «Рост растений», «Социалистическое плодоводство», «Преобразователь природы», «Практика селекции».

Тогда же вопросы микробиологии заинтересовали молодых кинематографистов, ныне крупных мастеров советской научно-популярной кинематографии, режиссеров А. Згуриди, Б. Долина и Н. Грачева. Они начали работать в лаборатории специальных киносъемок, возглавлявшейся профессором В. Лебедевым, который пришел в студию с начала ее существования. Первые фильмы режиссера А. Згуриди «Пернатая смена», «Крылатые гости», «По Волге», «Жизнь моря» решены в форме занимательного рассказа о жизни разнообразных животных. Долгое время они служили ценным наглядным пособием для школ. Прекрасно снятые оператором М. Пискуновым, они были строго научными и методически правильными. Б. Долин, придя на студию оператором, вместе с проф. Лебедевым, снял ряд фильмов по биологии с применением микро- и макроцейтраферных съемок («Одноклеточные организмы», «Простейшие», «Водоросли», «Грибы»). В конце 1935 года Долин перешел на режиссерскую работу и создал фильм «Бактерия». Этот фильм построен в форме занимательной, образной лекции по микробиологии (автор сценария проф. В. Лебедев).

С первого дня существования студии начал в ней работать режиссер Л. Антонов, окончивший режиссерский факультет ВГИКа. Его первая картина для школьников «В мире насекомых» (1935) состояла из трех взаимно связанных разделов: «Органы чувств и поведение насекомых», «Размножение насекомых» и «Жизнь насекомых». Интересно были сняты макропланы насекомых оператором В. Симховичем. Но, несмотря на то, что фильм содержал ценные сведения по энтомологии, он имел существенный недостаток: научные наблюдения и выводы не были связаны с практикой сельского хозяйства.

Одним из первых создателей советских фильмов по физиологии был режиссер Б. Павлов. Еще в 1927 году начал он свою деятельность в этой области. Наиболее интересная его работа — фильм «Человек и обезьяна» (1940) по сценарию В. Михайлова— знакомит зрителя с физиологическим учением И. П. Павлова и является как бы продолжением известного фильма В. Пудовкина «Механика головного мозга». В фильме «Человек и обезьяна» очень обстоятельно в популярной форме рассказывается о рефлекторной деятельности обезьяны и ребенка и о важнейших качественных различиях между ними. Очень интересна в этом фильме работа оператора С. Лебедева. Значение фильма «Человек и обезьяна» как научно-популярной кинолекции об учении академика Павлова и как научно-атеистического кинорассказа о происхождении и развитии человека было очень велико. Его долгое время использовали лекторы и педагоги в качестве ценного наглядного пособия.

В 1935—1936 годах студия много работает над фильмами-пособиями для Наркомпроса по физической географии, физике, геометрии, метеорологии, технике. Некоторые из географических фильмов создавались на фильмотечных материалах, что снижало их качество. Но значительная часть кинопособий для средней школы строилась на оригинальных съемках явлений природы и лабораторных опытов. Для обобщений и выводов использовались средства научного кино (преимущественно графическая мультипликация). Это были фильмы-лекции режиссеров Б. Шубина, Н. Чигорина, В. Колтыпиной, В. Беляева, И. Градова, принесшие большую пользу школам страны.

С 1935 года студия приступила также к производству спортивных и военно-учебных фильмов. В течение последующих трех лет было создано около десятка таких картин.

Уместно отметить, что студии принадлежит приоритет в создании подлинно научных медицинских фильмов. Горячее участие в работе над ними принял первый президент Академии медицинских наук СССР Н. Бурденко. Свыше года опытные кинематографисты — режиссер В. Карин и оператор Р. Мульвидсон — работали над созданием полнометражного фильма «Нейрохирургия», в котором обстоятельно показаны методы диагностики заболеваний головного мозга и техника мозговых операций. Этот фильм имел большое значение в развитии нейрохирургии в нашей стране и за рубежом.

По инициативе Н. Бурденко группой режиссера В. Карина был создан также большой учебный фильм о военно-полевой хирургии, который успешно использовался в медицинских вузах и в военных госпиталях.

Позднее над медицинскими фильмами плодотворно работали опытные кинематографисты — режиссеры П. Масягин, М. Хабарин, П. Вайнштейн, В. Заргаров, операторы Е. Кашина, Б. Фильшин, Н. Средницкий и другие. В результате студией в предвоенные годы были созданы десятки фильмов по основным вопросам современной медицины. Значение их для подготовки квалифицированных кадров медиков неоднократно отмечалось в печати.

В конце второй пятилетки студия, накопив большой опыт работы и улучшив свое техническое обо-

рудование, начинает производство научно-популярных фильмов для широкого круга зрителей.

Первые «общеэкранные» фильмы, выпущенные студией, пропагандировали материалистическое естествознание, рассказывали о фауне и флоре нашей страны. Заслуженный успех у зрителей имел большой фильм, созданный в 1937—1938 годах режиссерами А. Згуриди и Б. Долиным—«В глубинах моря» (оператор М. Пискунов, научный консультант профессор В. Лебедев). Картина посвящена обитателям Черного моря (от простейших — планктона и одноклеточных водорослей — до крупных морских животных), их взаимосвязи между собой, их связи со средой. Съемки проводились на больших глубинах из специальной батисферы. Фильм «В глубинах моря» был высоко оценен общественностью и печатью.

Впоследствии А. Згуриди и Б. Долин пошли каждый своим творческим путем, хотя оба избрали для себя сферу биологии животного мира. В конце 1940 года Згуриди выпустил полнометражный фильм «Сила жизни» по своему сценарию (операторы Г. Трояновский, Э. Эзов и М. Пискунов). Б. Долин, сделав несколько короткометражных фильмов по микробиологии, снял большой фильм об обитателях обычных пресных водоемов — «В мире пресноводных» (оператор В. Асмус).

Среди биологических фильмов очень интересна также работа режиссера Б. Светозарова и оператора П. Уточкина «Остров белых птиц» (1939). Авторам удалось познакомить зрителя с жизнью белоснежных чаек, прилетающих весной в огромном количестве в одну из местностей Подмосковья. Прекрасно сняты эпизоды, где чайки выводят своих птенцов, заботятся о них, коллективно защищают от хищников.

В предвоенные годы воспитанники профессора В. Лебедева режиссер Н. Грачев, операторы А. Кудрявцев и Н. Соловьев создали несколько научных фильмов по морфологии и физиологии бактерий. В этой работе приняли активное участие виднейшие ученые-микробиологи. Особенно интересен был «Феномен бактериофагии». В нем удалось показать в динамике борьбу фагов — «санитаров» организма — с микробами. Фильмы Н. Грачева привлекли внимание не только ученых, но и рядовых зрителей, так как они открывали тайны микромира в организме животных и человека.

Режиссер Д. Яшин, пришедший на студию научных фильмов с кинохроники, увлекся экранизацией открытий экспериментальной медицины. Созданный им в 1940 году фильм «Опыты по оживлению организма» (научный консультант профессор С. Брюхоненко, оператор Е. Кашина) имел большой успех у нас и за рубежом. Эксперименты по оживлению собаки методом искусственного кровообращения и дыхания смотрелись с огромным интересом.

В 1939—1941 годах был создан для общего экрана также ряд фильмов по литературе и искусству. В десятиминутном фильме «Рукописи Пушкина» (автор-режиссер С. Владимирский, режиссер мультипликации Ф. Тяпкин, диктор В. Яхонтов) показана творческая лаборатория великого поэта, и посредством своеобразной «анатомии» рукописи «Медного всадника» рассказывается, как рождалась строфа за строфой поэма. Этот фильм до сих пор считается классическим среди литературоведческих кинокартин.

Режиссер Я. Миримов с группой консультантов — мастеров хореографического искусства — и киноработников впервые в учебной кинематографии поставил большой фильм (типа кинокурса) «Методика классического танца». В нем была сделана попытка рассказать о двух основных направлениях (ленинградском и московском) в школе русского балета и в выразительной форме изложить методику обучения классическому танцу. К сожалению, война помешала довести эту работу до конца. Фильм был отпечатан в нескольких экземплярах, один из которых попал во Францию и получил восторженную оценку прессы.

После войны, в 1947 году, на материалах этого фильма (с досъемкой сцены из балета «Лебединое озеро») Я. Миримов создал научно-популярный фильм—«Искусство классического танца».

Волнующий фильм «Памятники Бородина» был сделан режиссером Д. Дубинским.

В третьей пятилетке, как известно, быстро развивалась отечественная тракторная промышленность. Перед кино встала задача подготовить серию учебных фильмов по устройству и эксплуатации трактора. Так родился новый кинокурс «Трактор», созданный прежним коллективом кинокурса «Автомобиль» под научным руководством академика Е. Чудакова.

С 1940 года студия начинает регулярно выпускать научно-популярный киножурнал «Наука и техника». До этого (с 1934 года) киножурнал был специализированным информационным органом системы Наркомтяжпрома. В первом номере журнала (сценаристы С. Владимирский и С. Тайц, режиссер А. Кондахчан, мультипликатор П. Мизякин, научная консультация академика Е. Чудакова) коллектив редакции рассказал зрителю о задачах журнала и об огромных возможностях научного кино. В первый же год работы над журналом сформировался его постоянный творческий актив (режиссеры Д. Яшин, С. Чулков, В. Попова, А. Челаков, П. Петрова, Б. Эпштейн, Л. Печорина; операторы Б. Эйберг, Я. Толчан, Е. Кашина, А. Филиппов, руководитель журнала Е. Потиевский). Каждый режиссер ста-

рался специализироваться на определенном разделе тематики, что, несомненно, положительно влияло на профессиональное качество журнала.

В период Великой Отечественной войны коллектив киностудии активно работал над созданием военно-учебных фильмов для Советской Армии и фильмов, содержащих практические сведения по самообороне населения.

Киностудия, которая ранее называлась «Мостехфильм», по решению правительства была переименована в «Воентехфильм».

Наиболее удачными, по мнению военных специалистов, были фильмы режиссеров В. Шнейдерова, В. Сутеева, Е. Кузиса и операторов М. Архангельского, С. Лебедева, П. Петрова, В. Чернявского из серии «Немецкая оборона и ее преодоление». Эти фильмы снимались под Сталинградом, на Донском, Северо-Кавказском и Северо-Западном фронтах. Журнал «Военный вестник» писал об этом кинокурсе, как о ценном учебном пособии для солдат.

В работе над рядом других важных военно-тактических фильмов с большим увлечением трудились режиссеры А. Челаков, Д. Боголепов, В. Моргенштерн, Н. Чигорин, Б. Альтшулер, С. Левит-Гуревич, А. Кондахчан, Ф. Тяпкин, Б. Шубин, Н. Костина, операторы Я. Толчан, Г. Могилевский, Б. Чечулин, С. Лебедев, Ф. Богдановский, П. Безбородов, В. Пахомов, Н. Кудряшев, К. Пешехонов, авторы И. Васильков, А. Малеев, Я. Якушкин и другие.

Быстрыми темпами создавались и военно-медицинские фильмы. Одним из наиболее удачных среди них был фильм группы В. Карина «Военная медицина на Западном фронте». Он делался преимущественно на подлинных материалах, заснятых в прифронтовых госпиталях Западного фронта.

Киножурнал «Наука и техника» выходил под лозунгом: «Все силы на разгром фашистских варваров!»

Правительство в 1944 году наградило киностудию «Воентехфильм» орденом Красной Звезды.

В 1944 году ЦК ВКП(б) принял постановление «Об организации научно-просветительной пропаганды». Особое внимание в постановлении уделялось пропаганде передовых открытий науки и техники, естественно-научных знаний и научного атеизма. Перед работниками кино открывались новые широкие творческие перспективы.

На киностудию стали возвращаться с фронтов работники кино. Из художественной кинематографии пришли квалифицированные режиссеры — А. Разумный, А. Гендельштейн, Н. Тихонов, В. Юренев и А. Кустов. Ежегодно пополнялись творческие и инженерные кадры выпускниками ВГИКа и ЛИКИ. Производственная база студии оснащалась новой техникой. Кино овладело методом цветной съемки и печати.

Киностудия «Воентехфильм» была преобразована в Московскую ордена Красной Звезды студию научно-популярных фильмов «Моснаучфильм».

В 1946 году по инициативе академика Д. Щербакова и режиссера В. Шнейдерова на студии было организовано специальное объединение для создания своеобразного киноатласа под названием «Путешествие по СССР» (по тематическому плану намечалось свыше 300 одно- и двухчастевых киноочерков).

За первые четыре года было создано немало фильмов, решенных в форме кинопутешествия или кинорепортажа. Многие фильмы такого жанра были тепло встречены зрителями и печатью. Среди них — «В зарослях Волжской дельты» (режиссер В. Шнейдеров, оператор Ю. Фогельман), «В песках древнего Хорезма» (автор Л. Белокуров, режиссер В. Шредель, оператор М. Беркович), «Долина солнца» (автор В. Крепс, режиссер М. Каростин, оператор Я. Толчан) и другие.

Были и неудачные, маловыразительные видовые киноочерки «По Оке», «По Тихому Дону», «Лазурный берег» и другие. Не удались большие обзорные географические фильмы-путешествия, решенные без какой-либо сюжетной основы. Не нашли зрителя фильмы «По Волге» (режиссеры А. Кондахчан и В. Моргенштерн) и «Урал» (режиссер М. Каростин).

Постепенно количество выпускавшихся видовых фильмов уменьшалось, а в 1952 году их производство было рассредоточено почти по всем республиканским киностудиям. Можно пожалеть о том, что в дальнейшем видовые картины делались без единого стройного плана и что идея создания киноатласа Советской страны не была осуществлена до конца.

С приходом на студию режиссеров художественной кинематографии оживилась работа над научно-художественными фильмами. Полнометражный фильм «Миклухо-Маклай» (режиссер А. Разумный, сценарий А. Спешнева и В. Волькенштейна) раскрывает перед зрителями жизнь замечательного русского ученого—антрополога и путешественника. Как один из лучших биографических фильмов он до сих пор не сходит с экранов страны.

Интересный научно-художественный фильм «Мастера МХАТ» был создан режиссером В. Юреневым по сценарию С. Владимирского в 1946 году. На кинопленке было запечатлено мастерство народных артистов СССР В. Качалова, И. Москвина, О. Книппер-Чеховой. Через два года В. Юренев ставит фильм «Искусство актера»— о творчестве народного артиста СССР М. Тарханова. Несмотря на отдельные недостатки, оба эти фильма безусловно являются ценными кинодокументами о театральных деятелях старшего поколения МХАТа.

В послевоенные годы киностудия выпускает короткометражные фильмы научно-атеистического характера, все чаще создаются фильмы о достижениях науки и техники, возобновляется производство биологических фильмов.

Очень интересно показан режиссером Б. Долиным в большом фильме «Закон великой любви» (сценарист С. Скитев, операторы В. Асмус и Г. Кабалов) инстинкт материнства у диких животных.

Высоко оценили советские и зарубежные зрители также большой научно-популярный фильм режиссера В. Винницкого о жизни диких пчел — «Солнечное племя». В Париже этому фильму присуждена золотая медаль.

С интересом смотрели зрители фильм о жизни козерогов, об их борьбе за существование в суровых условиях Тянь-Шаня. Этот сюжетный фильм Б. Долина «Звериной тропой» (сценарист Н. Жинкин, операторы В. Асмус и Э. Эзов, дрессировщик А. Жадан) был отмечен золотой медалью на Международном кинофестивале в Венеции в 1947 году.

Созданный тем же творческим коллективом фильм «История одного кольца» рассказывал о великом инстинкте перелета птиц для выведения потомства и о работе орнитологов. Построенный в духе новеллы о «супружеской» паре аистов, этот фильм также имел большой успех у зрителей нашей страны и за рубежом (два диплома международных кинофестивалей в Марианских Лазнях в 1949 году и в Салерно— в 1951 году).

В 1949 году режиссер А. Згуриди создает свой первый цветной научно-популярный фильм «Лесная быль» (операторы П. Уточкин и Н. Юрушкина). Фильм рассказывает об удивительном строительном инстинкте интересного животного—речного бобра, которому невежественные люди приписывали разумную деятельность. Фильм отмечен дипломом кинофестиваля в Карловых Варах.

Студия систематически работает над искусствоведческой тематикой (над фильмами об изобразительном искусстве, архитектуре, народном зодчестве).

В этой области наиболее плодотворно работали режиссеры Ю. Желябужский, Я. Миримов, А. Разумный, А. Кустов.

Изобретательно был сделан трудный по теме литературоведческий фильм Н. Руднева «Рукописи Л. Н. Толстого». Он построен на анализе рукописей отдельных глав романов «Война и мир» и «Воскресение» в манере довоенного литературоведческого фильма «Рукописи Пушкина», но с новыми приемами в изобразительном и звуковом решениях.

Значительно вырос в послевоенные годы профессиональный уровень творческого коллектива журнала «Наука и техника».

Больших успехов добились, в частности, ведущие режиссеры журнала К. Когтев, П. Петрова, С. Чулков и Д. Яшин. Пять раз киножурнал получал дипломы на международных кинофестивалях.

По решению ЦК партии с августа 1950 года киностудия стала ежемесячно выпускать цветной киножурнал «Новости сельского хозяйства». В редколлегию журнала были приглашены крупные ученые и руководящие работники сельского хозяйства. Киножурнал нашел активного массового зрителя. В редакцию приходило немало писем с хорошими отзывами и пожеланиями от работников сельского хозяйства. Немало сил в подготовку этого журнала вложили режиссеры Л. Антонов, И. Свистунов, С. Чулков, операторы Л. Аристокесянц, В. Пахомов и другие.

Оба эти киножурнала, а также многие фильмы, созданные студией в послевоенные годы, были отмечены Сталинскими премиями

В 1947 году киностудия начала выпускать также кинокурс «Паровоз» и киносборник «На стальных магистралях» (руководитель киносборника З. Брикер). Над созданием фильмов о железнодорожном транспорте успешно работали режиссеры П. Солуянов, А. Усольцев, М. Капчинский, Б. Васильев, С. Гельман, А. Клевайчук, Б. Эпштейн, Л. Печорина и Л. Бредис. Фильмы хорошо принимались железнодорожниками. Их критика помогала творческому коллективу делать эти фильмы более содержательными и интересными.

Работе советских зоологов по восстановлению поголовья соболей в стране посвящен выпущенный в 1951 году фильм «Человек идет по следу» (авторы сценария М. Витухновский и Б. Долин, режиссер Б. Долин, операторы В. Асмус и Э. Эзов). Однако за вульгаризацию науки, низкое качество сценария и режиссерской работы фильм подвергся резкой критике на страницах печати. Коллектив студии прислушался к этой критике, пересмотрел свои творческие планы и методы работы.

Уже в последующей кинокартине «Крылатая защита», созданной тем же творческим коллективом, сказались результаты критики. Фильм интересно рассказывает о большой научной работе советских орнитологов, использовавших вековой инстинкт перелета птиц для их поселения в местах новых лесонасаждений.

В фильме «Серый разбойник» коллектив режиссера Б. Долина еще более удачно сочетает биологический материал с показом активной творческой деятельности людей. Несмотря на отдельные его недочеты, фильм до сих пор пользуется большим успехом у нас и за рубежом, где ему в 1956—1957 годах присуждены четыре диплома и приза.

В увлекательной и яркой форме рассказывает о флоре и фауне моря и берегов Северного Ледовитого

океана большой цветной научно-популярный фильм «Во льдах океана» режиссера А. Згуриди. Несмотря на тяжелые климатические условия и трудности съемок, авторам удалось показать животный мир Арктики во всем его живописном многообразии. Фильм прекрасно снят операторами Н. Юрушкиной и Ю. Беренштейном. В Лондоне на конгрессе ассоциации научно-популярной кинематографии в 1954 году ему присуждена высшая премия.

Серия учебных фильмов по строительству, выпущенных в 1951—1952 годах, пропагандировала индустриализацию и механизацию строительных работ. Наиболее удачными в этой серии были фильмы режиссеров Л. Антонова, П. Подобеда, А. Кустова, Н. Чурикова и С. Ершова.

В докладе тов. Н. С. Хрущева на сентябрьском Пленуме ЦК КПСС в 1953 году было справедливо отмечено неудовлетворительное качество сельскохозяйственных фильмов. В связи с этим киностудия поставила работу над этими фильмами в центре своего внимания. Совместно с Министерством сельского хозяйства был разработан тематический план производства фильмов по материалам Пленума.

В фильме «Рассказ о зеленых квадратах» (режиссеры С. Чулков и Н. Ермаков, сценарист Н. Шпиковский) показаны преимущества квадратно-гнездового способа посадки овощей и достижения передовых колхозов, впервые внедривших этот прогрессивный метод. Фильм обошел многие колхозы, совхозы и МТС страны и принес большую пользу работникам сельского хозяйства.

Интересен фильм режиссера Л. Антонова «Наступление на целину» (сценарий В. Попова)— о рождении нового совхоза в первый год подъема целины в западном Казахстане. Яркие картины трудового героизма комсомольцев сочетаются в этом фильме с познавательным материалом по агротехнике и организации производства на целинных землях.

В последующие годы киностудия выпускает «Электричество в сельском хозяйстве» режиссера Н. Чурикова по сценарию А. Гельц, «Терентий Мальцев» режиссера Н. Ермакова по сценарию Н. Шпиковского, фильм И. Свистунова о передовых методах возделывания хлопчатника, фильм В. Астафьева по сценарию А. Севортяна — о кукурузе — и многие другие сельскохозяйственные картины.

Новые творческие приемы были найдены А. Гендельштейном и Н. Шпиковским при создании фильма о Можайском. Фильм «Первые крылья» построен по архивным материалам, как научное исследование. По крупице добывались учеными-историками и работниками киногруппы сведения о том, как была создана А. Можайским модель первого самолета и как царскими чиновниками были похоронены патент и чертежи его изобретения. В фильме очень выразительны сложные мультипликации и комбинированные съемки К. Домбровского. «Первые крылья»— один из лучших научно-популярных фильмов о выдающихся ученых нашей страны.

В соответствии с задачами, поставленными XX съездом КПСС перед научно-популярной кинематографией, студия подготовила ряд фильмов, посвященных актуальным темам развития народного хозяйства в шестой пятилетке. Режиссер Д. Боголепов выпустил в период работы съезда фильм «Первая в мире»— о первой атомной электростанции. Несколько позже он выступил с большим фильмом «Атомная энергия для мирных целей» (сценарий В. Жемчужного). Оба фильма пользовались заслуженным успехом у нас и во многих странах мира.

К XX съезду КПСС режиссером С. Левит-Гуревичем был сделан фильм «Непрерывная разливка стали», получивший высокую оценку ученых-металлургов и сталеваров.

Всем этим фильмам присуждены дипломы на международных кинофестивалях (в Австрии, Италии, Канаде).

Успешно справились с очень сложной темой автоматики и телемеханики режиссер Б. Альтшулер и сценарист М. Арлазоров в фильме «Будущее начинается сегодня».

Коллектив журнала «Наука и техника» критически пересмотрел свою тематику и творческие методы работы. С 1956 года ему поручен также выпуск ежемесячного киножурнала «Новости строительства».

В последние годы киностудия развернула работу над фильмами на материалах научных экспедиций в Арктику, Антарктиду, высокогорные районы страны и т. д.

Особенно удачна работа режиссера Г. Нифонтова и оператора Э. Эзова над цветным фильмом «У берегов Антарктиды». Этот фильм удостоен почетного диплома VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Творческая молодежь студии подготовила в 1956—1957 годах ряд фильмов о спорте. Режиссеры Т. Вульфович и Н. Курихин удостоены золотой медали VI Всемирного фестиваля за интересно снятый фильм о смелых советских парашютистах—«Старт в стратосфере».

Первый приз получил на фестивале горных фильмов в Тренто (Италия) фильм молодых режиссеров-операторов Е. Покровского и В. Пустовалова «Пик Победы».

Дважды удостоен дипломов на зарубежных кинофестивалях видовой фильм режиссера С. Райтбурта «На берегах озера Иссык-Куль» (оператор Ю. Воробьев).

Широкоэкранный фильм со стереофоническим звуком «Товарищ» уходит в море» (режиссер А. Гендельштейн, автор сценария Н. Шпиковский, оператор М. Беркович, звукооператор К. Бек-Назаров) выпущен киностудией в 1956 году. За высокое качество стереофонии на Международном кинофестивале в Канне ему присужден большой приз.

1957 год — двадцать пятый год деятельности киностудии—ознаменовался новыми успехами ее коллектива. Режиссер А. Згуриди поставил большой фильм «В Тихом океане». Сложнейшие киносъемки флоры и фауны океана проводились из гидростата и с помощью камеры для подводных съемок. В фильме много интересных эпизодов из жизни животных океана и его берегов. Несмотря на то, что фильм вышел уже после нашумевших кинокартин «Голубой континент» и «В мире тишины», на Международном кинофестивале в Риме в 1957 году он получил большую премию «Золотой робот».

Подлинно новаторским является созданный В. Мордвиновой, Д. Яшиным и П. Петровым фильм «За жизнь обреченных»—о борьбе крупнейших хирургов страны за спасение жизни больных, страдающих пороками сердца.

С 1957 года киностудия выпускает специальный научный киножурнал для детей «Хочу все знать». Перед молодым коллективом стоит задача создать интересную детскую «киноэнциклопедию».

К 40-й годовщине Великой Октябрьской революции коллектив киностудии «Моснаучфильм» завершил первый в Советском Союзе полнометражный панорамный фильм «Широка страна моя...» (авторы сценария Е. Долматовский и Р. Кармен, постановка Р. Кармена, операторы С. Медынский, Г. Хольный, В. Рыклин, стереофония К. Бек-Назарова).

С успехом идет на экранах СССР и многих других стран кинокартина о великой победе советской науки и промышленности «Первые советские спутники Земли», созданная совместно с Центральной студией документальных фильмов (автор сценария А. Сазонов, режиссеры М. Славинская, Н. Чигорин).

Огромна программа киностудии на этот год: свыше полутораста названий фильмов и киножурналов, не считая множества вариантов фильмов для экспорта и для показа в союзных республиках. При таком масштабе работы стали тесны рамки производственной базы студии. Сейчас завершен технический проект строительства новой студии, сооружение которой начинается в живописной местности около химкинского «Парка дружбы».

Во вторую четверть века своей деятельности коллектив «Моснаучфильма» вступил с широкими творческими планами. Он готов отдать все свои силы созданию ярких и содержательных научно-просветительных фильмов, помогающих вооружать знаниями советских людей — строителей коммунизма.

Ю. Бутов

ОКНО В НЕВИДИМЫЙ МИР

Специальные виды киносъемки как изобразительные средства научного кино

Трудно найти такую область науки и техники, где бы специальные виды киносъемки не применялись или не могли быть успешно применены как эффективное орудие научного исследования и документации. Кино и фотография в ряде случаев стали «глазами науки и техники».

Как известно, зрение является одной из важнейших форм получения людьми научных и культурных знаний и практических навыков. Специальные виды киносъемок намного расширяют границы человеческого зрения, позволяя тем самым познать и анализировать в наглядной форме недоступные для обычного зрительного восприятия процессы и явления, происходящие в природе.

Время, скорость, невидимые лучи, цвет, объем, пространство, размер, расстояние — все это в определенной степени подвластно специальным видам киносъемки. Эти съемки осуществляются на земле, в воздухе, под водою и землею — в зависимости от познавательных задач, стоящих перед ними.

Специальная киносъемка позволяет так замедлить процесс разряда молнии, что он будет похож на экране на плавное передвижение гусеницы или червяка, хотя самый процесс разряда длится всего лишь $^{1}/_{2000}$ часть секунды. Можно, наоборот, так ускоренно показать на экране процесс распускания цветов, что он займет всего несколько десятков секунд, тогда как в природе этот процесс длится в течение многих часов. С помощью специальных киносъемок можно запечатлеть, а потом многократно изучать сложнейшие явления природы, такие, например, как фазы лунного затмения.

Вооруженный микроскопом киносъемочный аппарат позволяет изучать невидимый простым глазом мир микроскопических организмов, познавая их разрушительную или созидательную деятельность. Специальные микросъемки с увеличением до сотен тысяч раз с помощью электронных микроскопов представляют важное средство исследования в различных областях науки и техники.

Если обычная киносъемка художественно-игровых и хроникальных фильмов производится, как правило, со стандартной скоростью — 24 кадра в секунду, то специальные виды киносъемки оперируют скоростями, доходящими до 100 млн. кадров в секунду. И это далеко не предел! Когда нужно заснять чрезвычайно быстро протекающие процессы и явления, а также опасные для человека — мощные электрические разряды, извержения, атомные взрывы, работу реактивных двигателей и быстродействующих машин и систем и т. п., на помощь приходит сверхскоростная киносъемка, позволяющая проследить и изучить во много раз замедленном темпе эти явления со всеми подробностями, обычно ускользающими от человеческого зрения.

Благодаря специальным киносъемкам глаз человека может наблюдать окружающий нас мир значительно зорче и многообразнее, так как подобные киносъемки осуществляются как в видимом свете, так и в невидимых лучах спектра — инфракрасных, ультрафиолетовых, рентгеновских.

Съемка в инфракрасных лучах практически не имеет границ дальности расстояния и ограничивается только радиусом кривизны земного шара, то есть расстоянием, равным около 500 *км*. Инфракрасные лучи невидимы, поэтому, освещая ими ночью зверей, животных и птиц, мы можем снимать их ночной образ жизни, не выдавая присутствия киносъемочного аппарата и операторов. Благодаря наличию у инфракрасных лучей способности проникать сквозь некоторые растительные и животные ткани, в том числе древесину и хитин, путем специальной киносъемки можно изучать строение, развитие и оптические свойства этих тканей, не подвергая их разрушению.

Инфракрасная съемка находит широкое применение в исследовании древних рукописей, картин, документов, а также в самых различных областях знания — в биологии, медицине, археологии, океанографии, сельском хозяйстве и т. д.

Специальная съемка в ультрафиолетовых лучах широко может быть использована для исследования состояния поверхностей накаленных добела металлов, для расшифровки документов и рукописей и для изучения живописи.

Большой интерес представляют специальные киносъемки люминесцентного свечения. Наиболее широкое распространение получили явления люминесценции, обнаруживаемые под действием ультрафиолетовой радиации. Специальная люминесцентная съемка начинает получать широкое применение в медицине, биологии, сельском хозяйстве, палеонтологии, геологии, кристаллографии, минералогии, археологии, машиностроении, торговле и искусстве. Так, например, путем люминесцентной микрокиносъемки было произведено изучение дрожжевых клеток. Оно позволило выявить специфический характер люминесцентного свечения у ядер, протоплазмы и у фосфорных соединений в клетках, а также дифференцировать живые и мертвые клетки.

Кинофотосъемки в рентгеновских лучах являются, пожалуй, самым распространенным видом специальных съемок. Способность рентгеновских лучей проникать через многосантиметровую толщу стали, древесины, пластмасс и других материалов превратила рентгеновскую съемку в один из основных методов дефектоскопии, а способность передавать подробнейшие детали внутреннего строения самых различных животных и растительных организмов сделала эту съемку «вторыми глазами» врачей и биологов.

В самых разнообразных областях науки и техники специальные виды съемки в рентгеновских лучах могут принести неоценимую пользу в познании невидимого, недоступного нашему зрению. Рентгеновские лучи не могут оптически фокусироваться, поэтому мы получаем только теневые изображения снимаемых объектов, но такие снимки достаточно ясно говорят, например, о внутренней жизни человеческого организма и помогают врачам бороться с различными недугами. Однако поскольку рентгеновские лучи в больших дозах вредно влияют на биологические процессы, в последнее время начинают применяться специальные электронно-оптические преобразователи рентгеновских изображений, которые позволяют во много раз уменьшить дозу рентгеновского облучения живых организмов при съемке и тем самым более безболезненно снимать эти организмы в рентгеновских лучах.

Применяя электронно-оптические преобразователи рентгеновских изображений, французский кинорежиссер доктор Тевенар создал исключительный по технике и пока единственный в своем роде научно-популярный фильм о процессе развития голубой мясной мухи (Calliphora vomitoria).

Весь окружающий нас мир, как известно, объемен и пространствен. Специальная стереоскопическая киносъемка дает возможность воспроизвести для нормального человеческого зрения все богатство трехмерного натурного восприятия. Наряду с этим при соблюдении определенных условий можно с помощью такой съемки производить весьма точные

трехмерные — объемные — измерения самых разнообразных объектов. Стереоскопические съемки начинают находить применение в астрономии, геодезии, географии, геологии, археологии, архитектуре, медицине, биологии. Технические трудности стереоскопической съемки и демонстрации являются объективным препятствием для их широкого распространения.

Возможность воспроизвести «в объеме» окружающий нас мир ставит перед наукой одну из задач первостепенной важности: создать технически легко доступный объемный кинематограф.

Многим ученым специальные виды кино и фотографии приносят неоценимую пользу при условии умелого их использования. Вместе с тем применение специальных видов киносъемок (в особенности в сочетании их с комбинированными киносъемками) чрезвычайно обогащает изобразительную палитру научно-популярной, учебной и технической кинематографии, повышая ее познавательную ценность.

Необходимо уделять больше внимания этой области кино и обеспечить наилучшие условия для совершенствования и развития специальных видов киносъемок.

Подготовка к XII конгрессу Международной ассоциации научного кино

Ежегодные конгрессы Международной ассоциации научного кино и международные фестивали научно-популярных фильмов имеют большое положительное значение. Каждый такой фестиваль содействует взаимной информации, обогащает творческий опыт деятелей научного кино.

Очередной, XII конгресс ассоциации и международный фестиваль в текущем году будут впервые проходить в нашей стране.

Творческие работники советской научно-популярной и учебной кинематографии, а также широкие круги научной общественности столицы с большим интересом встретили сообщение об этом важном событии в жизни научной кинематографии. Подготовка к конгрессу и фестивалю уже развернулась не только на киностудиях, но и в научно-исследовательских институтах, использующих кино как ценный метод научного исследования.

Для подготовки конгресса и фестиваля Министерством культуры СССР и Союзом работников кинематографии СССР созданы Организационный комитет, Секретариат конгресса и комиссии: по отбору фильмов на фестиваль, по научно-исследовательскому кино, по культурному обслуживанию делегатов, административно-хозяйственная, выставочная комиссии и прессбюро.

Организационный комитет еще в марте разработал положение о фестивале, регламент и предварительную программу конгресса, а также другие рабочие документы, которые были рассмотрены и одобрены на заседаниях Совета Международной ассоциации научного кино в Париже и Праге, а затем разосланы во все страны мира.

По согласованию с Советом Международной ассоциации научного кино XII конгресс ассоциации и фестиваль научно-популярных фильмов состоятся с 10 по 20 сентября в Москве, в здании Центрального Дома кино.

По предварительным данным, полученным от секретариата Международной ассоциации научного кино, ожидается прибытие в Москву около 150 иностранных делегатов, не считая наблюдателей и гостей фестиваля.

Даже по самым скромным подсчетам можно предполагать, что в международном фестивале в Москве примут участие более 30 стран и будет показано не менее 200 фильмов.

По условиям фестиваля каждая страна может прислать научно-популярные фильмы на любые темы, но общее время их демонстрации не должно превышать двух часов.

Десять научно-популярных фильмов, признанных выдающимися по своим научным и художественным качествам, решено наградить дипломами конгресса. Дипломы будут присуждены также за лучшую режиссерскую работу, операторскую работу, за лучший сценарий и текст.

Несколько заседаний конгресса намечено посвятить достижениям разных стран в области научно-исследовательского кино.

Для более полного ознакомления делегатов конгресса и участников фестиваля с научно-популярной кинематографией Советского Союза Оргкомитет готовит ряд печатных изданий: брошюру «Научное кино в СССР», сборник лучших сценариев на естественнонаучные темы, аннотированный каталог научно-популярных и учебных фильмов и т. д.

Творческие работники советской научно-популярной кинематографии и все советские кинематографисты готовятся гостеприимно встретить своих зарубежных коллег по искусству.

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

Г. Рошаль

МОГУЧАЯ СИЛА

Новый человек социалистической эпохи — человек деятельного творчества. Он не только творец материальных ценностей, не только ученый, познающий и перестраивающий мир, он также и человек, идущий к прекрасному. Он художник высокого оптимизма, потому что его мировоззрение — самое гуманистическое мировоззрение, потому что его вера — это вера в человеческое счастье, вера в светлое будущее, имя которому коммунизм.

Труд советского человека и его отдых неразрывны, потому что и отдых понимается им не как безделье, не как старческая отрешенность от активности. Особенно часто в период отдыха человек стремится прикоснуться к искусству. Тысячи трудящихся Советского Союза сейчас отдают часы досуга самодеятельному кинематографу.

Теперь, когда подъем нашей профессиональной кинематографии стал очевиден всем, когда вслед за количественным ростом повысилось и качество значительного числа фильмов, — ныне и кинолюбительство с мощью весеннего половодья разлилось по всей нашей необъятной стране.

Могучая сила таится в кинолюбительстве, и как важно, чтобы сила эта была вовремя понята, верно направлена, ограждена от непонимания, равнодушия.

В СЕКЦИИ ПО РАБОТЕ С КИНОЛЮБИТЕЛЯМИ

Работа с кинолюбителями в Москве в более широком масштабе была начата в связи с VI Всемирным фестивалем молодежи. Подготовительный комитет фестиваля наряду с другими мероприятиями наметил и встречу кинолюбителей различных стран. Для отбора картин советских кинолюбителей была организована комиссия из нескольких профессиональных мастеров кинематографа и из кинолюбителей. Фестивальная комиссия провела первый московский фестиваль любительских фильмов и просмотрела также ряд картин, присланных из других городов. Работа комиссии проводилась в тесном контакте с общественными организациями.

Смотр, завершившийся премированием лучших картин (созданных как любительскими студиями, так и любителями-одиночками), принес огромную пользу. Прежде всего кинолюбители ближе узнали друг друга. Стало ясно, что кинолюбителей в нашей стране несравненно больше, чем казалось раньше. Среди них выявился ряд талантливых людей в Москве и в других городах: Ленинграде, Свердловске, Новосибирске и т. д.

Этот смотр помог нашим кинолюбителям не ударить лицом в грязь на международной встрече. Наряду с весьма интересными картинами, привезенными зарубежными гостями, были высоко оценены фильмы советских кинолюбителей.

После фестиваля работу пришлось перестроить. В связи с фестивалем молодежи нас больше всего интересовали молодые кинолюбители. После фестиваля возникла проблема объединения всех кинолюбителей Москвы и установления связи с кинолюбителями союзных республик и других городов и сел Российской Федерации.

В Союзе работников кинематографии СССР была создана секция по работе с кинолюбителями. Ряд товарищей, уже участвовавших

в работе подобного рода в предфестивальные дни, — кинооператор Я. Толчан, инженер В. Рудаков, сотрудник ВГИКа М. Маршак, кинорежиссер Я. Сегель, работник «Мосфильма» И. Виноградов, — развернули еще более активную деятельность в этой секции. Возглавить секцию было поручено автору этих строк.

Задачи, которые стояли перед нашей секцией, были ясны. Выявить прежде всего наиболее интересные кинолюбительские произведения, быть инициаторами создания больших обществ кинолюбителей. Такие общества должны быть организованы в Москве, Ленинграде и в других городах и республиках, с тем чтобы в конце концов создать Всесоюзное общество кинолюбителей. Секция при Союзе кинематографистов должна стать тем местом, где кинолюбительство и профессиональный кинематограф как бы смыкаются. Секция обязана проводить постоянную творческую и техническую консультацию по вопросам самодеятельного кино и вести индивидуальную работу с наиболее интересными по тем или иным признакам кинолюбителями. Надо проводить постоянные просмотры лучших образцов кинолюбительских картин с тем, чтобы рекомендовать их к показу на массовом экране, продвигать на кинопроизводство тех кинолюбителей, которые покажут себя мастерами кинематографа.

В задачу секции должно входить также рецензирование картин и участие в проведении любительских кинофестивалей, как городских, так и республиканских и всесоюзных. Очень важно, чтобы такие секции создавались и такая работа проводилась во всех отделениях Союза работников кинематографии и в республиканских оргкомитетах. Эти секции объединяют мастеров кино, желающих отдать свои силы работе с кинолюбителями. Но в актив секций входят также талантливые и работоспособные кинолюбители.

В настоящее время московское общество кинолюбителей еще только организуется, и поэтому наша секция осуществляет часть работы, которая в дальнейшем перейдет к обществу.

Еженедельно нами проводятся просмотры любительских картин. Картины эти тут же обсуждаются кинолюбителями и мастерами-кинематографистами, присутствующими на просмотрах. Несколько раз устраивались большие вечера-встречи кинолюбителей и мастеров в Доме кино. Был организован просмотр любительских фильмов в Октябрьском зале Дома союзов.

Среди просмотренных картин были и московские, и ленинградские, и минские, и новосибирские, и саратовские, и из города Коврова, и из многих других мест.

Совместно с секцией науки и техники мы устроили большую выставку аппаратуры для кинолюбителей. Сейчас подводятся итоги этой выставки, которые весьма интересны. На основе анкет собран большой материал о том, какая аппаратура лучше, чего ждут кинолюбители от промышленности, каковы их требования к пленке, и так далее.

На этой выставке были показаны также некоторые изобретения самих кинолюбителей, и надо сказать, что изобретательская мысль в этой области многое обещает.

Ряд вопросов дальнейшего развития кинолюбительского движения сейчас уже разрешен или разрешается в тесном контакте с руководящими органами, которые ведают вопросами культуры, высшего образования и просвещения.

НОВЫЙ ВИД ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Кинолюбительство не следует представлять себе однообразным потоком и считать, что работа с кинолюбителями всегда должна проводиться одним и тем же методом. Чем больше приходится иметь дело с кинолюбителями, тем больше поражает необыкновенное разнообразие тем, художественных и технических приемов и даже организационных решений, которые находят энтузиасты самодеятельного кино при съемке своих фильмов.

Постепенно выкристаллизовываются большие разделы, которые дают возможность провести некоторую классификацию и помочь при анализе того или иного фильма.

У секции уже есть некоторый опыт, и он привел нас к той классификации, которой я хочу поделиться. Любительская кинематография, как и профессиональная, может быть разделена на три потока: документальная, научно-популярная и собственно художественная (игровая). Но эти общие с «большой кинематографией» разделы не исчерпывают особенностей любительских организаций и направлений. Мне кажется, что надо еще более четко уточнить организационные и творческие особенности разных форм кинолюбительства.

О БОЛЬШИХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ КИНОСТУДИЯХ

Большие киностудии организованы при многих дворцах культуры, клубах и в вузах. Нам пришлось познакомиться с работой нескольких таких студий.

Весьма интересна студия при Дворце культуры МГУ. Там есть и свои сценаристы, и свои операторы, и свои режиссеры. Они уже сделали несколько картин, одна из которых — «Мы были на целине» — премирована на Всемирном фестивале молодежи.

Эта студия снимает хронику жизни университета. Сейчас готовится большой, интересно задуманный фильм о цене времени, о темпе в работе и учебе. Студийцы сделали очень милую картину-шутку игрового характера. Но складывается впечатление, что не все возможности большого коллектива, объединенного студией, используются до конца. Такие люди, как руководитель студии Ю. Сидоров, операторы В. Голубев, А. Пархоменко и другие, могут и должны делать уже более интересные вещи.

Не стоит перечислять работы всех студий при вузах. Хочется, однако, сказать, что картина, созданная студией при Ленинградском инженерно-строительном институте, показалась интереснее многих московских любительских фильмов. «Ночь перед сдачей проектов» — это кинематографически интересно решенная сатирическая новелла о тех нескольких ночных часах, за которые некоторым студентам надо завершить или даже полностью «сделать» свой дипломный проект. Снимали студенты, и снимались студенты, и режиссировали они же. Снимали на стареньком, по сути дела выброшенном на свалку аппарате, который не дал им возможности этот их первый фильм сделать на должном техническом уровне. Но как это молодо, и какое приятное, новое ви́дение, определяющееся прекрасным знанием материала, проявили авторы фильма! И позы студентов, и линии карандашей, и стремительное стирание ластиком, и все увеличивающийся ужас лентяев — все передано остроумно и точно. Хорошо использованы замедленные и ускоренные съемки и другие киноприемы. Конечно, в общем это пока еще только проба пера, и похвалы мои относятся только к данному уровню, но мне думается, что от такого уровня хорошо начать вести отсчет.

А вот пример неудачной работы. Группа студентов из Челябинска прислала тоже своеобразную шутку под названием «Мы на масленице». И что же мы увидели?

Группа студентов приехала в деревню к некоей старушке, будто бы на масленицу. Они вовсю пыжатся пошутить, сострить. Тут есть и снег, и блины, и даже ряженые. Но все сделано с таким нажимом, так мало уважают создавшие этот эпизод кинолюбители то искусство, с которым они хотят себя связать, что фильм вызывает жалость. Кинозритель любит шутку, понимает иронию, но бесцельное кривлянье, «игру в игру» он просто отметает, морщась, как от фальшивой ноты. Мне вовсе не хочется обезоруживать челябинских товарищей. Вполне возможно, что этот их фильм будет действительно только тем первым блином, которому и положено быть комом. Но вообще надо сказать, что художественные, игровые элементы в работе таких студий должны более серьезно продумываться, с большей ответственностью отбираться, чтобы не впадать в «любительство» в самом дурном смысле этого слова.

Видели мы и хорошую, я бы сказал, очень интересную работу Свердловской студии «БОКС-фильм». Это тоже студенческая киностудия, хотя и она еще далека от Боевого Органа Комсомольской Сатиры (БОКС), как назвали ее свердловчане. В ее фильмах есть элементы настоящей сатиры, некоторые сцены сняты превосходно. Из удачных работ «БОКС-фильма» можно назвать картину «Владя Агапов едет на фестиваль». Образ начетчика, болтуна, «галочника», хорошо исполненный одним из студентов, показывает большие возможности свердловской студии. Есть в фильме и интересные сценарные находки. Особенно удался эпизод, когда Владя Агапов, желая забросить молот, яростно кружится, и сам вместо молота улетает в пространство, а молот остается на месте. В картине есть, конечно, и существенные недочеты, заключающиеся в наигрыше у некоторых актеров и плохой фотографии. Хочется пожелать дальнейших удач молодым кинематографистам-любителям из Свердловска.

Можно было бы перечислить значительный ряд картин студенческих студий. Тут и картина Московского института химического машиностроения «Вот как мы живем», с добрым юмором рассказывающая об этом вузе (в качестве предлога для такого рассказа использован «день открытых дверей»). Тут и фильм «Утро студента», созданный в Московском энергетическом институте, и многие другие.

Какой же действительно должна быть работа кинолюбителей в вузах? Как нам кажется, она может быть значительно более многообразной и целенаправленной. Я думаю, что должны осуществляться съемки, связанные с хроникой жизни вуза и с его научной и учебной тематикой. Каждая археологическая, геологическая, автодорожная экспедиция должна оснащаться любительской киноаппаратурой, и в таких экспедициях безусловно желательно участие кинолюбителей. Самодеятельные киностудии должны помогать начинающим кинорепортерам-любителям. Для них должны быть организованы лаборатории для проявки и печати, режиссеры любительских студий должны оказывать им помощь в монтаже и озвучивании фильмов.

Хроникальные съемки надо осуществлять планово, с тем чтобы они отражали своеобразие данного вуза.

Работая над фрагментами художественных фильмов или над киноновеллами, студенческие киностудии должны использовать самодеятельные актерские коллективы, которые имеются в большинстве вузов, требовательно подходя к каждому кадру игрового эпизода.

Как мне известно, в одном вузе предполагается регулярно издавать киноальманах, состоящий из разных разделов, отражающий жизнь студенческого коллектива. В этот альманах могут войти и песня, и шутка, и лирический этюд, и научные фрагменты. Регулярность его выхода — обязательное условие.

Анализируя работу вузовских студий, нельзя признать, что там все уже благополучно. Наоборот, мне думается, что партийным, комсомольским и профсоюзным организациям этих вузов следует обратить серьезнейшее внимание на киноработу с тем, чтобы поставить ее под общественный контроль и помочь ее улучшить.

Что касается заводских студий, у нас материала еще недостаточно.

Однако работу ковровской студии при Доме культуры завода имени Дегтярева я хотел бы отметить. Ковровская студия сделала ряд хроникальных картин-очерков. Пусть они весьма напоминают работу наших студий кинохроники, тем не менее хочется высоко оценить упорство и энергию ковровских товарищей, которые хотя и не решили еще ряд творческих вопросов, но сделали свои картины на высоком техническом уровне, а главное, с огромной любовью к своему городу, к его людям, к производству.

Просматривая эти фильмы, мы узнали Ковров. И, право же, это славный город. Он хранит свои революционные традиции, он чтит память своих героев. Он заботится о памяти умерших и хочет сделать прекрасной жизнь живых. Очень хороши кадры вселения жителей города в новые квартиры. Убеждают и радуют лица людей: красивые, ясные.

Снятые ковровцами картины демонстрировались на районных и областных экранах. Надо надеяться, что следующие их работы будут достойны большого экрана нашей страны.

СНИМАЮТ ДЕТИ

Мне кажется, что школьное и внешкольное кинолюбительство, то есть любительские кружки в школах и при дворцах пионеров, в самое ближайшее время станут явлением всеобщим. Правда, это ближайшее время нужно исчислять пятилетием. Из года в год будут разрастаться кинолюбительские группки и студии в школах, дворцах и домах пионеров, в пионерских лагерях.

Из виденных нами материалов детских студий представляет наибольший интерес маленькая картина «Огурцы» (по рассказу Н. Носова), поставленная детской студией при Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького в Москве.

Ее делали юные режиссеры, снимали юные операторы. Технический уровень этой картины невысок, однако, просмотрев ее довольно давно, я до сих пор нахожусь под обаянием этой наивной, примитивной и все-таки в чем-то талантливой детской работы.

История о том, как двое мальчишек лет по шести-семи стащили с чужого огорода огурцы и как один из них, раскаявшись после увещеваний матери, принес их сторожу обратно, раскрыла в одном из мальчиков-«актеров» безусловно сценически одаренного ребенка, и юные режиссеры сумели использовать его способности. К сожалению, для такой большой студии, в которой есть и художественный отдел, и сценарный, и операторский, и актерский, — это недостаточно полноценная картина. Но студия сейчас готовит новые фильмы, и можно надеяться, что, получив поддержку и со стороны секции и со стороны отдельных мастеров, эта студия будет работать хорошо.

Несколько другого типа работу предполагается развернуть в школах Москворецкого района. Здесь хотят поставить дело так, чтобы

производственное обучение было связано с овладением некоторыми кинопрофессиями: механика, лаборанта, установщика света и т. д. Имеется в виду также создание районной киностудии, где могли бы работать наиболее одаренные дети под руководством опытных руководителей. Мне кажется, что это прекрасное начинание. Учитывая, что в Центральном Дворце пионеров, строительство которого должно скоро начаться на Ленинских горах, отводится место и детской киностудии, я считаю, что вопросы методики работы с детьми в области кино должны выдвинуться на повестку дня.

Кинолюбительство может чрезвычайно обогатить жизнь школы, школьные киножурналы станут драгоценной летописью начала пути многих талантливых и ярких людей. Они могут быть также орудием школьной сатиры.

Умно использованное педагогами любительское кино поможет преподаванию ряда предметов: физики, химии, литературы и даже математики. Безусловно, в дальнейшем можно будет при кинофикации преподавания ряда предметов наряду с показом профессиональных картин, специально для этого созданных, демонстрировать также создаваемые детьми любительские фильмы.

С другой стороны, могут проявиться такие способности в области кино у некоторых ребят школьного возраста, что путь их в кинематографию и в киновуз будет более оправдан, чем это зачастую бывает теперь.

Мне думается, что ЦК комсомола и Центральный совет пионерских организаций должны обратить особое внимание на детское и школьное кинолюбительство. В таких пионерских лагерях, как «Артек», и на крупных летних детских базах должны быть созданы кинолаборатории с хорошей аппаратурой. Надо привлечь в детские кинокружки опытных руководителей. Было бы весьма целесообразно хотя бы раз в два года проводить фестивали детских любительских фильмов.

КИНОЛЮБИТЕЛИ-«ОДИНОЧКИ»

Под кинолюбителями-«одиночками» не следует понимать людей, которые в одиночестве, так сказать, вне общества занимаются кинолюбительством. Пожалуй, наоборот. Мне в первую очередь хочется говорить об обществах кинолюбителей. О таких обществах, которые не образовали студий, но объединили индивидуально работающих кинолюбителей.

Подобные объединения имеются, например, при Московском клубе туристов, при ВТО, при Домах ученых Москвы, Ленинграда и других городов, при ЦДСА и т. д.

В таких коллективах просматривают и обсуждают картины, помогают друг другу. Объединения эти иногда снабжают своих участников пленкой, аппаратурой, но гораздо чаще снабжают их только добрыми пожеланиями и советами. Однако полезность объединений кинолюбителей весьма велика, поскольку каждый кинолюбитель-«одиночка» снимает все же с расчетом быть услышанным и увиденным.

Среди фильмов, созданных «одиночками», особенно интересны репортажные картины, снятые любителями-путешественниками.

Нам довелось видеть картины любителей-путешественников, имеющие, как мне кажется, громадное значение не только для самодеятельного кино, но и для нашей профессиональной хроники. К их числу относятся альпинистские картины. Очень большое впечатление производит одна из картин, где заслуженному мастеру спорта М. Ануфрикову удалось не только запечатлеть ряд сложных переходов по снегам к вершине, не только заснять ряд великолепных кадров, пожалуй, недосягаемых для оператора неспортсмена, но, зафиксировав несчастный случай с одной из участниц восхождения, хорошо показать взаимную помощь, чувство коллективизма, товарищества советских спортсменов. Хроникальный альпинистский очерк превратился в волнующее драматическое произведение, талантливо рассказывающее о судьбах и характерах людей.

И, право же, забываешь, что картину эту делал кинолюбитель, во-первых, потому, что она снята Ануфриковым на высоком операторском уровне, и, во-вторых, потому, что глаз режиссера Ануфрикова внимателен и зорок. Умно и тактично показывает он и занесенную снегом пещеру, и слалом юных лыжников-альпинистов, и трудный переход по отвесной скале, и радость минутного отдыха, и мужество терпеливой девушки, которую волокут на связанных лыжах по снежной целине. Не забыты прекрасные портреты людей простых, мужественных, которых тебе хотелось бы иметь друзьями. Остроумен дикторский текст, написанный тепло, изобилующий отобранными со вкусом шутками.

Из фильмов о путешествиях сильное впечатление произвела еще одна работа, рассказывающая о совместном высокогорном восхождении советских и китайских альпинистов,

в которой дружба людей и дружба народов ощущается в каждом кадре. Это фильм «Покорение Музтаг-Аты» мастера спорта П. Скоробогатова.

Среди кинематографических дневников путешествий следует отметить еще очень зоркие и талантливые кинозарисовки скрипача И. Безродного, сумевшего снять ряд интересных и ценных кадров в Японии и в Мексике. Рассказ о мексиканских пирамидах не только дает представление об этих грандиозных сооружениях древней культуры народа Мексики, но оставляет ощущение поэтического образа, увиденного глазом художника. Так же поэтично и взволнованно звучат кадры, снятые И. Безродным в Хиросиме. Музей восстанавливаемого города напоминает об ужасной трагедии, которую пережил этот город. Мы все, конечно, смотрели хронику о Хиросиме, снятую профессионалами, но то, что увидел Безродный, волнует, пожалуй, не меньше. Очень жаль, что мы давно уже не видим его новых работ.

Любопытный фильм-хронику о поездке Большого театра в Лондон снял артист балета В. Власов. Им же сделана интересная картина о Скандинавии.

Но особенный интерес представляет новая работа артиста И. Дивова, который снял Англию в период гастролей эстрадно-кукольного коллектива в Лондоне и Глазго. В картине зафиксированы постановки английских кукольников-марионеточников, живые детали быта: рыболовы в Гайд-парке, витрины магазинов, дамы с собачками разных пород, одетые в белые халаты регулировщики уличного движения в Глазго, занятные уличные сценки.

Заслуживает внимания цветной фильм, снятый в короткой туристической поездке по Италии архитектором Л. Каировым. Это, по сути дела, записная книжка туриста. Каиров сумел подметить интересные архитектурные особенности итальянских городов. Палаццо дожей, Пьяцетта, Большой канал, рынки, мосты, площадь святого Марка — все это дает яркое представление о внешнем облике Венеции. Улицы городов Италии, виллы, сады — не вообще видовые кадры в этой картине, а материал к архитектурным темам, интересующим автора. И недаром эту картину неоднократно обсуждали в аудиториях архитекторов, хотя и для неспециалиста она представляет значительный интерес.

Сейчас Л. Каиров предполагает снимать Москву по заранее разработанному сценарию. Замысел его мне кажется увлекательным, и надеюсь, что эта работа, связанная уже с нашей секцией, даст художественно-полноценный материал.

Многое можно узнать, изучая любительские фильмы о путешествиях. Мы видели небольшую часть таких картин, но нам известно, что и писатель Л. Леонов, и поэт Н. Грибачев, и многие другие имеют уже изрядное количество подобных фильмов.

Мне кажется, что нашей кинохронике следовало бы в гораздо большей мере использовать отдельные сюжеты и даже целые небольшие очерковые фильмы любителей.

ВЫПОЛНЯЯ НАУЧНОЕ ЗАДАНИЕ

К особому разделу следует отнести фильмы, которые снимаются отдельными кинолюбителями в связи с научным заданием или в целях фиксации определенного научного эксперимента.

Таких картин мы видели не слишком много, но все они сняты на очень высоком уровне.

Картина доктора Э. Ванцяна фиксирует одну из сложнейших операций, наглядно воспроизводя все тонкости и особенности именно данной операции именно в данных условиях.

Исключительный интерес представляет работа профессора М. Пешкова, показывающего микромир с небывалой ясностью, объемностью и глубиной поля зрения. Сконструированный им самим объектив помог сделать эти замечательные кадры. Будучи биологом по профессии, Пешков является таким кинолюбителем, который, думается мне, в некоторых отношениях обогнал специалистов-профессионалов, работающих в данной области.

Но особенно интересны работы инженера П. Тимченко, снявшего для своего института перекрытие могучих рек, на которых строятся новые электростанции. Он сумел найти необыкновенно впечатляющие точки съемки, очевидно, работая бесстрашно, забираясь в такие места, где можно удержаться, только рискуя аппаратом и, пожалуй, жизнью. Его кадры эпичны и в то же время они ясно показывают, как ведутся работы и в чем их смысл с точки зрения технологии, в чем удачи и в чем тревожащие, порой грозящие катастрофой, неудачи в могучей борьбе человека с природой. Нельзя забыть кадры, где река сметает многопудовые сооружения, брошенные в нее для перекрытия, рвет тросы, выжимает, выгибает железо. Очень хороши и ноч-

ные планы. Пусть сначала картина кажется суховатой — постепенно все больше и больше увлекает умело показанное неуклонное наступление на реку, вырастает образ человека-гиганта, нашего советского строителя.

Вот какие неожиданные возможности заключены в, казалось бы, узко специальном фильме любителя.

В «СЕМЕЙНОМ» ЖАНРЕ

Любитель, купив аппарат, начинает снимать прежде всего вещи, ему особенно близкие, лежащие, так сказать, рядом, по принципу любительской фотографии: все, что попало в объектив. Многие кинолюбители выше семейных альбомов не поднимаются, и фильмы, конечно, никакого общественного интереса не представляют. Однако, надо сказать, что есть и такие кинолюбители, которые умеют превратить даже фильм «семейного» жанра в маленькое произведение искусства.

В конце концов, французский кинолюбитель Ламорис, снимавший своего сына в «Белой гриве» и в «Красном шаре», начав свою деятельность в области «семейного» жанрового фильма, создал шедевры и стал великолепным мастером-профессионалом.

Среди наших кинолюбителей безусловно вызывает интерес работа известного дирижера Б. Хайкина, снявшего, шутки ради, интереснейший, представляющий историческую ценность материал «Поездка на дачу к композитору С. Прокофьеву».

С. Прокофьев в этой картине Хайкина не похож ни на одну известную фотографию и ни на один из многочисленных кадров кинохроники, где он был снят. Живой, веселый Прокофьев весь виден в этих коротких, шутливых сценках, снятых далеко еще не владевшим техникой киносъемки любителем Хайкиным.

Очень интересны работы поэта М. Матусовского. Его репортаж о фестивале молодежи выгодно отличается от многих профессиональных хроник. Какие-то вещи увидены по-новому, подмечены интересные лица приехавших к нам друзей, уловлено объективом своеобразное поведение членов разных делегаций, и во всем есть своя точка зрения. Это явствует также из остроумных и в то же время обобщающих комментариев, связывающих воедино и массовый карнавал на Ивановской площади в Кремле, и трогательные встречи на улицах Москвы, и конкурс салонных танцев, и даже сцены собирания автографов.

Из кинорассказов Матусовского о встречах москвичей с иностранными делегатами до сих пор мне вспоминаются темнокожая женщина доцент, студент из Италии, другой студент из Африки... Лица их, снятые в минуты размышлений, раздумий, глубоко интеллектуальны. Операторское умение любителя Матусовского еще не может быть признано достаточно высоким, но требовательность его к себе и острота глаза уже ощутимы во многих снятых им кадрах.

Нельзя не отметить вторую работу Матусовского — киношарж «Как создавалась песня», снятый к юбилею композитора Сигизмунда Каца.

Композитор Кац выступает в этом фильме (играя, очевидно, некий сатирический собирательный образ) в качестве композитора, которому никак не удается песня. Незадачливый автор припадает к полу, стараясь уловить мелодию, которая доносится из квартиры другого композитора, находящейся этажом ниже, но это не помогает. Тогда он усаживается на гору нот классиков музыки, затем, уйдя из дому, ищет вдохновения у памятника Чайковскому, но, увы, и это не дает результата. И тогда он, «аки тать в нощи», уносит из незапертой квартиры соседа-композитора ноты. Песня удается. Матусовский (снимается он сам) тут же пишет текст на эту мелодию. Песня имеет успех. Слава растет, пластинка с песней вертится, композитор приобретает автомашину. Однако совесть гложет композитора, он готов поделиться неожиданными доходами с товарищем, у которого он «позаимствовал» мелодию... Но тяжкие размышления завершаются десяткой, сунутой в почтовый ящик обокраденного соседа... Это, собственно, «капустник», но он остроумен. Право же, не все ли равно, как назвать произведение, если оно талантливо, остро и по направленности верно.

К такого же рода картинам, созданным в дни отдыха, можно отнести фильм инженера В. Ланина, снявшего свой отпуск в Сочи. Сколько тепла и юмора вложил он в бесхитростный рассказ об этом! Как всем понравился эпизод прогулки в виноградной аллее людей, исполосованных лучами солнца, названный им «процедурой зебрования». А финал, когда луна уступает место «маленькой луне» — спутнику, рожденному в нашей стране! Самые обыкновенные вещи — отдых

на пляже, закат за гребнем гор, — все это оказывается на экране трогательным.

Своеобразен фильм молодого ленинградского артиста Л. Макарычева, пародирующий фильмы-плакаты по борьбе с пожарами. Мне хочется его коротко пересказать. Это веселая карикатура, занимающая экран всего четыре минуты. Некий мальчонка из породы «вредных», пристроившись на полу, разбивает молотком стеклянные елочные игрушки. Он мешает отцу, сидящему на диване, читать газету, и тогда этот усатый папа, на минуту оторвавшись от чтения, показывает сыну, как лучше ударить, чтобы игрушка разбилась. Мальчик, размахнувшись, ударяет себя молотком по пальцу. Начинается рев. Сердобольный папа для успокоения ребенка зажигает перед ним одну за другой спички, и, заинтересовав, отдает ему весь коробок, а сам выходит туда, куда время от времени необходимо отлучаться каждому живому человеку. За краткое отсутствие отца мальчик, разыгравшись, поджигает занавеску. Пожар! Прибежав в комнату, отец срывает занавески и тушит огонь. Сразу на экране возникает пожарный и сообщает о том, что пожар мог разгореться вовсю, но предотвращен благодаря дяде Пете. Усатый гражданин появляется снова, чтобы принять в награду грамоту и часы на цепочке. Кончается фильм лозунгом о вреде спичек, от которых могут сгореть дома. В этом маленьком фильме есть и остроумие и кинематографичность.

Забавную картину «Новые приключения Буратино» — объемную мультипликацию—снял механик Лысенков. Это фильм, в котором использованы игрушки, а главным действующим лицом является сын самого кинолюбителя.

Сейчас Лысенков работает над рядом «минутных сценок», и, судя по этой картине, думаю, что его любопытное начинание принесет хорошие плоды.

Видели мы также киношутку, снятую во время курортного отдыха комедиографом В. Поляковым, но, как ни странно, несмотря на участие Б. Ласкина и самого В. Полякова, юмор этих картин менее самобытен, пародия менее остра и техника далеко не на высоте. Значительно лучше картина В. Полякова «Автобиография».

Некоторые работники кинематографии тоже увлекаются кинолюбительством. Их опыты и поиски, не обременяющие государство расходами и сделанные, в общем, на «любительских условиях», могут быть очень полезны для совершенствования мастерства.

НАШИ ЗАДАЧИ

Повторяю, намеченное мной разделение любительских фильмов на разные категории условно, и я отнюдь не собираюсь настаивать на его непогрешимости. Но все же кое в чем разобраться оно помогает.

Например, возможны конкурсы и фестивали по любому из этих разделов: смотры студий, смотры детской кинематографии, смотры фильмов-путешествий, смотры фильмов, созданных любителями-«одиночками», смотры любительских комедий, шуток, художественных сценок и так далее.

Добиваясь широкого разнообразия жанров и тем любительских фильмов, необходимо ориентировать самодеятельное киноискусство таким образом, чтобы основная масса его произведений дополняла «большую кинематографию» в ярком и правдивом изображении нашей героической современности, славных трудовых подвигов советского народа. Тысячи людей с киноаппаратами на заводах, стройках, целинных землях, в колхозах и научных институтах, в новых городах и на берегах новых морей — во всех уголках нашей необъятной Родины — многое могут сделать в этом направлении. И это, несомненно, главное направление массового кинолюбительства.

Такая линия развития требует, в частности, широкого привлечения профсоюзов к помощи кинолюбительскому движению. Опорными пунктами кинолюбительства, как, впрочем, и всей нашей самодеятельности, могут и должны быть дворцы культуры и клубы профсоюзов. ВЦСПС, как известно, проявляет большую заинтересованность в развитии кинолюбительства в нашей стране — ему и карты в руки.

Если наша кинопромышленность сможет удовлетворить громадную потребность в киносъемочных аппаратах, в проекторах, в лабораторном оборудовании, пленке, если мы сумеем поставить вопрос о кинолюбителях так, как всегда умеем ставить важные и серьезные вопросы в нашей стране, — тогда мы справимся со всеми неполадками, которые, конечно, встретятся на пути этого движения. Кинолюбительское движение нуждается в помощи и творческом руководстве. Это движение, приобретающее все больший размах, в потенции представляет могучий рычаг пропаганды и агитации. Оно может стать новым сильным оружием в руках нашей партии, в руках народа, строящего коммунизм.

МАСТЕРА ЗАРУБЕЖНОГО КИНОИСКУССТВА

В. Божович

ТВОРЧЕСТВО ЖАКА ФЕЙДЕРА

В 1958 году исполняется семьдесят лет со дня рождения и десять лет со дня смерти замечательного французского режиссера Жака Фейдера.

Жак Фредерикс, принявший затем псевдоним Фейдер, родился в Брюсселе 21 июля 1888 года. После короткой военной карьеры Фейдер обращается к театру. Начиная с 1910 года он пишет несколько пьес, которые так и не увидели света рампы. Одновременно он выступает в качестве актера в парижских театрах «Мишель» и «Порт Сен-Мартен».

В кино Фейдер дебютирует в качестве актера в 1912 году, он снимается сначала в одной из феерий Жоржа Мельеса, затем в фильмах Луи Фейада, Шарля Бюрге, Гастона Равеля. В 1916 году Равель поручает ему закончить один уже начатый фильм. С этого момента Фейдер становится режиссером и до 1920 года выпускает около 15 фильмов. В 1921 году он добивается крупного коммерческого успеха фильмом «Атлантида».

Однако подлинное рождение Фейдера как мастера с собственной творческой индивидуальностью произошло лишь в 1922 году — с постановкой фильма «Кренкебиль» по одноименному рассказу и пьесе Анатоля Франса. С этого времени почти каждый новый фильм Фейдера становился событием в кинематографической жизни Франции. Особое значение имели «Детские лица» (1923), «Портрет» (1923—1924), «Новые господа» (1928) и поставленный в Германии фильм «Тереза Ракэн» по Золя (1927).

В конце 1928 года Фейдер уезжает в Голливуд, где проводит четыре года, ставя для «Метро-Голдвин-Майер» убогие коммерческие фильмы.

В 1933 году Фейдер возвращается во Францию, где снимает фильмы «Большая игра» (1933), «Пансион Мимоза» (1934) и «Героическая кермесса» (1935). Затем он вновь покидает Францию и снимает в Англии «Рыцарь без лат» (1937) и в Германии «Люди странствий» (1938). В 1939 году Фейдер вновь во Франции, где снимает фильм «Закон Севера».

Во время оккупации Франции Фейдер отказывается сотрудничать с немцами и уезжает в Швейцарию, где ставит фильм «Женщина исчезает» (1942).

После войны Фейдер осуществляет общее художественное руководство фильмом «Макадам» (1946). В последние годы жизни, несмотря на болезнь, режиссер вынашивал много творческих планов, которым, однако, не суждено было осуществиться.

24 мая 1948 года Жак Фейдер умер.

Творческий путь Фейдера был извилист и противоречив, но в лучших своих произведениях он был выразителем реалистического направления во французском кино. Ренэ Клэр и Жан Ренуар были его соратниками. У него учились такие мастера, как Марсель Карнэ, Жан Гремийон, Клод Отан-Лара, Шарль Спаак.

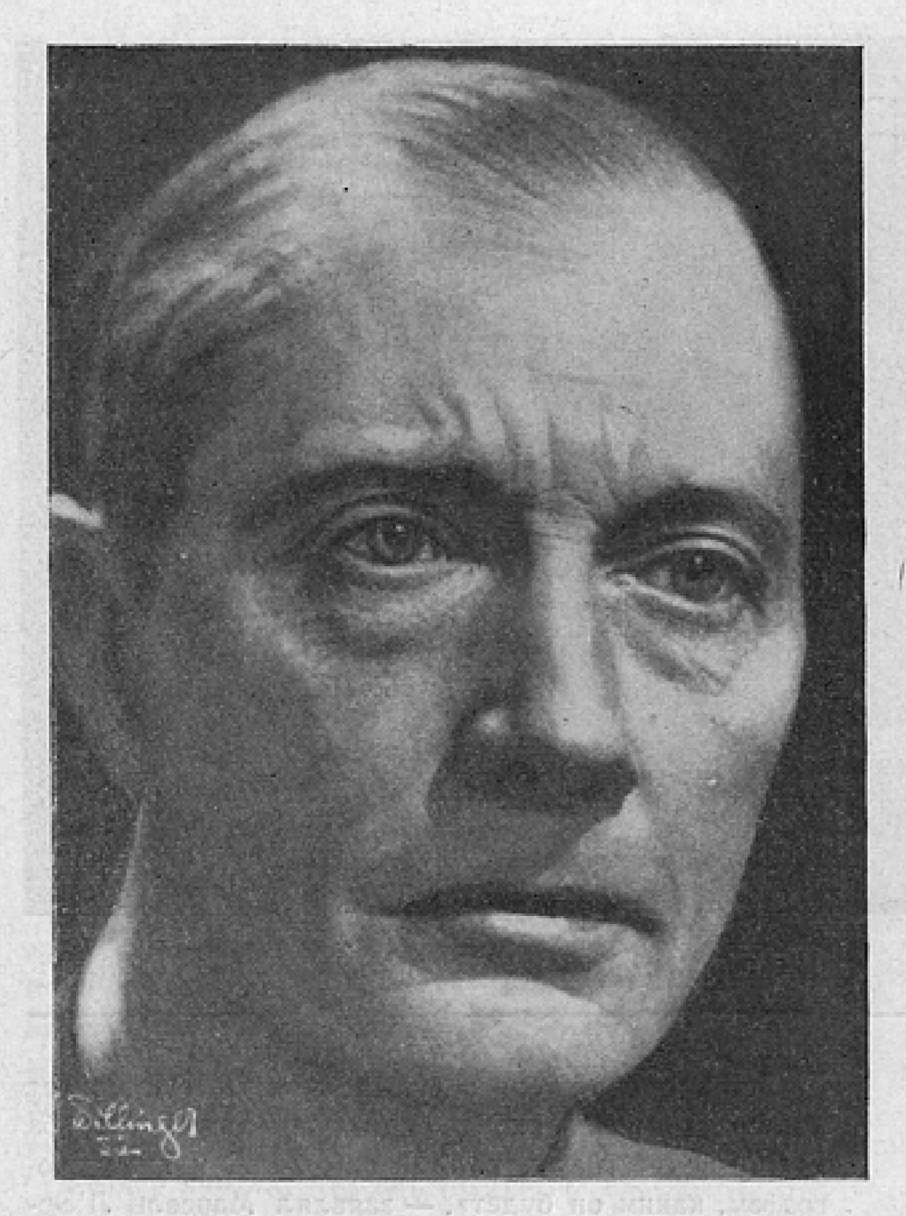
Предлагаемая вниманию читателей статья, не претендуя на исчерпывающий анализ, стремится осветить некоторые вопросы, связанные с творчеством этого выдающегося режиссера.

Приближаясь к концу своего творческого пути, в 1944 году Фейдер написал «Воспоминания кинодеятеля»*. В то время режиссер находился в Швейцарии, куда он переехал, спасаясь от преследования со стороны фашистов. Фейдер не смог скрыть в своих мемуарах чувства горечи и скептицизма. «У меня не было достаточно свободного времени для размышлений общего порядка,— писал он, оглядываясь на пройденный путь.—Я всегда был в гуще работы и справлялся с нею, как мог. Я ремесленник в полном смысле этого слова, одновременно почетном и ограниченном»**.

Эти слова являются не только выражением скромности большого художника: в них заключен также горький урок жизненного пути, на котором мастерство, успех и, наконец, даже самая возможность работать, приобретались часто ценой отказа от любимых тем, от дорогих сердцу творческих замыслов. В своем стремлении изображать окружающую жизнь во всей ее полноте и сложности Фейдер наталкивался на препятствия как субъективного, так и объективного порядка: ведь в буржуазном обществе кинорежиссеру, стремящемуся подняться к большому искусству, приходится не только преодолевать ограниченность собственного мировоззрения и рутину своих эстетических представлений, но и бороться против жестоких законов капиталистического кинопроизводства. Кинорежиссер должен сначала продать свое произведение, а лишь потом начинать создавать его. Он трудится над фильмом, права на который принадлежат не ему. «Невероятно, чтобы кино смогло художественно развиваться в рамках существующей экономики,— писал Фейдер в 1926 году, отвечая на анкету «Юманите».— Мы не станем свидетелями действительного прогресса до тех пор, пока совершенно независимая критика не станет настолько авторитетной, чтобы просвещать общественное мнение насчет ценности международной кинопродукции, и настолько влиятельной, чтобы подсказывать решения продюсерам»***.

Это заявление показывает, между прочим, что у Фейдера находилось время для «размышлений общего порядка»...

Как художник с собственным творческим взглядом на мир, Фейдер сформировался к началу двадцатых годов. Большой коммерческий успех его фильма «Атлантида» (1921) принес режиссеру европейскую известность и позволил ему относительно свободно выбирать тему своего следующего фильма.



ЖАК ФЕЙДЕР

Этим фильмом стал «Кренкебиль» по одноименному рассказу и пьесе Анатоля Франса.

До Фейдера при экранизации литературных произведений во французском кино ограничивались заимствованием сюжетной схемы и суммарных характеристик действующих лиц. В результате классические произведения выглядели на экране обедненными, а порой изуродованными до неузнаваемости. Стремясь дать кинематографический комментарий к роману или пьесе, режиссеры скатывались к примитивной иллюстративности, не имевшей ничего общего со спецификой киноискусства.

Представители «крайне левого» направления во французском кино того времени — «авангардисты»— обрушились на самый принцип экранизации, отрицая возможность создавать полноценные фильмы на основе литературных произведений. Этот взгляд «авангардистов» был связан с их общей оценкой кино как совершенно нового искусства, которое будто бы должно решительно порвать с традициями прошлого.

* Jacques Feyder et Françoise Rosay, Le cinéma notre métiér, Skira, Genève, 1944.
** Там же, стр. 4.
*** «Humanité», 5. XI 1926.



«КРЕНКЕБИЛЬ»

«Все приводит меня к убеждению, что существует коренной антагонизм, принципиальная борьба между искусствами, какими они были, и кинематографом, каким он будет», — заявлял Марсель Л'Эрбье*. «В кинематографе нет ни одного элемента старых искусств»,—провозглашала Жермена Дюлак**. Разрыв с классическими традициями шел у «авангардистов» рука об руку с их борьбой против реализма и экспериментами в области кинематографической формы.

Теорию и практику французского «Авангарда» в условиях двадцатых годов надо оценивать исторически. Обрушиваясь на реализм в киноискусстве, «авангардисты» имели в виду примитивный, вульгарный «реализм» коммерческих фильмов, не идущий дальше поверхности явлений. И в этом смысле борьба «авангардистов» была оправданна и имела прогрессивный характер. Но из критики неполноценного, приспособленческого реализма (который правильнее было бы назвать псевдореализмом) «авангардисты» сделали совершенно неправильные выводы. Вместо того чтобы звать киноискусство к более глубокому и полному художественному отражению действительной жизни — к подлинному реализму,— они обратились к формальным, лишенным предметного содержания экспериментам, которые очень быстро привели их к идейному и художественному тупику.

Фейдера привлекала бурная борьба «авангардистов» со штампами и убожеством репертуарной продукции, их попытка расширить выразительные возможности киноязыка. Его художественным устремлениям была созвучна выдвинутая Жерменой Дюлак теория «поэтического кинематографа», который помимо воспроизведения реальных предметов и событий должен содержать еще и некий поэтический элемент, действующий непосредственно на эмоциональную сферу человека. В то же время главной задачей искусства для Фейдера, в отличие от Ж. Дюлак, оставалось правдивое воспроизведение реальных вещей, событий, человеческих характеров. Поэтому создание подлинного искусства было для него немыслимо в отрыве от реалистических традиций культуры прошлого. Свои взгляды по этим вопросам Фейдер изложил в 1925 году в статье «Зрительная транспозиция»*.

«... Подобно тому, как от живописи мы требуем, чтобы она была живописной, литература — литературной, а театр — театральным, так и от кино мы вскоре будем вправе потребовать, чтобы оно было прежде всего кинематографичным. Особенности, индивидуальный характер данного вида искусства складываются из совокупности средств, приемов и возможностей, которые составляют его оригинальное и абсолютное достояние».

Под этим заявлением, с которого начинается статья, мог бы подписаться любой «авангардист». Однако очень скоро обнаруживается принципиальное отличие точки зрения Фейдера от «авангардистских» концепций. В настоящее время, заявляет он, кино не может еще окончательно освободиться от влияния других искусств и в особенности литературы. Происходит это, по мнению автора, в силу двух причин.

Первая причина имеет характер коммерческий и не принципиальный: продюсеры заинтересованы в том, чтобы экранизировать нашумевшие литературные произведения (независимо от качества последних), ибо успех романа почти гарантирует коммерческий успех экранизации. Такому приспособленческому искусству Фейдер предсказывает неизбежный крах:

«Кинематографическое воспитание зрителя продолжается медленно, но верно. Его возмущение будет более внезапным, чем это предполагают в промышленных кругах. И в этот день мы увидим,

* Marcel L'Herbier, Esprit du cinématographe, «Cahiers du mois», 1925, № 16—17, p. 30.

** Germaine Dulac, L'essence du cinema. Idée visuelle, «Cahiers du mois», 1925, № 16—17, p. 62.

* Jacques Feyder, Transposition visuelle, «Cahiers du mois», 1925, № 16—17, p. 67—72.

как кино сделает огромный шаг вперед и как, быть может, прогорят корыстные торговцы пленкой».

Но есть, по мнению Фейдера, и другая причина, определяющая необходимость связи кино с большой литературой. Эта причина — низкий художественный уровень ремесленных киносценариев: «Несмотря на ловкость технической раскадровки, сценарии большинства фильмов являются столь банальными и убогими что это просто приводит в замешательство».

Фейдер предъявляет к сценарию совсем иные требования, чем те «авангардисты», которые отстаивали беспредметное и бессюжетное кино и видели в фильме лишь «музыку для глаз» (Ж. Дюлак), «симфонию зрительных образов» (Абель Ганс). Именно поэтому он доказывает правомерность и необходимость обращения к литературным произведениям, обладающим богатым жизненным, идейным и эмоциональным содержанием.

«Некоторые хорошие романы,— пишет он,— вовсе не обязательно знаменитые,— дают прекрасную материальную основу, полную жизни, полную мыслей и психологических деталей; эти произведения глубоко проникают в душевный мир действующих лиц, раскрывают их характеры, показывают их реакции и действие их инстинктов — весь механизм их внутренней жизни».

Таким образом, Фейдер требует от сценария (а тем самым и от фильма) конкретного жизненного содержания, мыслей, правдивого изображения человеческих характеров. До тех пор пока оригинальные сценарии не удовлетворяют этим требованиям, он предлагает обращаться к экранизациям литературных произведений, но делать это исходя не из коммерческой конъюнктуры, а из идейных и художественных достоинств первоисточника. Как видим, Фейдер здесь одинаково далек и от коммерческого приспособленчества, и от «авангардистского» бунтарства.

Фейдер понимал, что экранизация не имеет ничего общего с примитивным иллюстрированием литературного первоисточника. Задача заключается в том, чтобы «передумать произведение в новом плане и, в случае необходимости, целиком создать его заново». «Таким образом,— продолжает Фейдер,— часто бывает необходимо произвести переоценку первоначальных ценностей. Такой-то пассаж, весь построенный на словах и фразеологии, должен быть сконденсирован и выражен на экране с помощью нескольких кадров (образов), полных внутреннего смысла. Напротив, несколько страниц, несколько строк, несколько слов могут стать исходной точкой для пространного зрительного развития.

Экран, который нуждается в зрительных образах, а не в словах, может потребовать от сценариста полной переплавки сюжета и создания образов, внешне очень удаленных от тех литературных образов, которые мы находим в книге или пьесе, и однако — по духу своему,— более близких к мысли автора»...

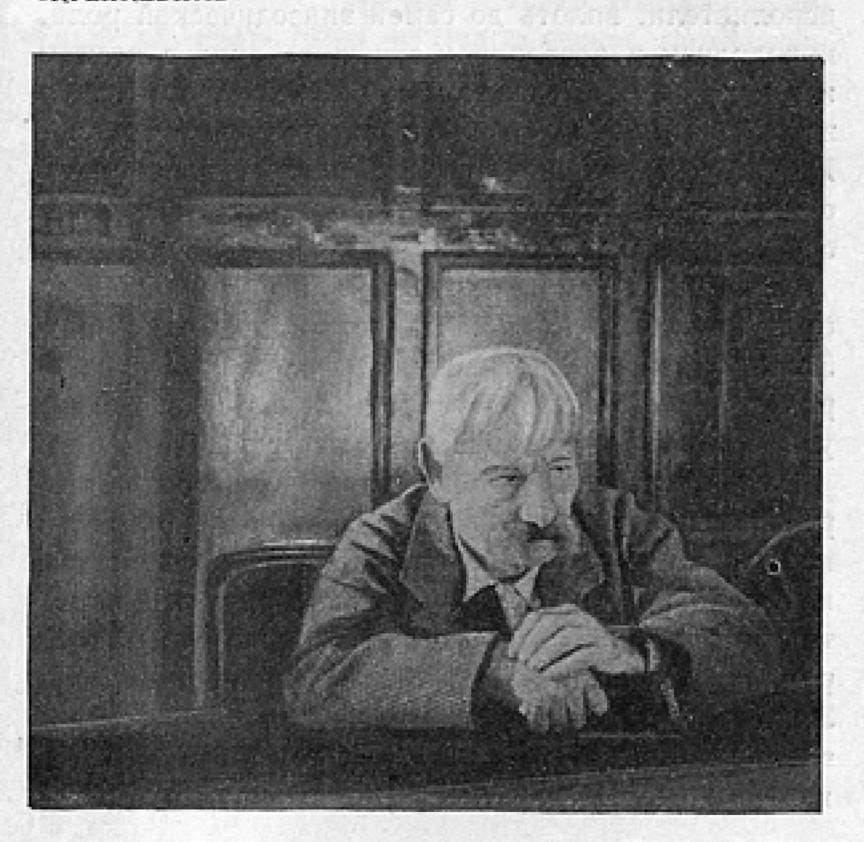
Фейдер считал, что нет такого произведения (разумеется, если оно обладает богатым жизненным содержанием), которое нельзя было бы с успехом приспособить для экрана или, как он выражался, подвергнуть «зрительной транспозиции». В одной из своих бесед он заявил:

«Даже если я вам скажу, что экранизация «Духа законов» не представляется мне, с кинематографической стороны, вещью неосуществимой,— это не будет только парадоксом... Я предполагаю, разумеется, предварительную транспозицию произведения, которая весьма далека от грубой раскадровки на номера, а приближается скорее к оркестровке, которую подсказывает музыканту простая мелодическая линия»*.

Таким образом, в литературном первоисточнике Фейдер ищет некую «мелодическую», идейно-эмоциональную линию, которая призвана определить кинематографическую «оркестровку» фильма.

Для его фильма «Кренкебиль» такой основной линией явилась тема трагического одиночества маленького человека в мире, где господствует корысть, ханжество и несправедливость. Режиссер

«КРЕНКЕБИЛЬ»



* Georges Chaperot, Souvenirs sur Jacques Feyder, Revue du cinéma, 1. VII 1930.



«КРЕНКЕБИЛЬ»

передал самое существенное в произведении Франса, более того — во всем творчестве великого писателя: гуманизм, сочувствие угнетенным, страстное осуждение буржуазной действительности. Для выражения этого содержания средствами киноискусства Фейдер искал и находил новые средства киноязыка. Если на первых порах режиссерской деятельности Фейдеру случалось заниматься формой ради формы (так, свой фильм «Лицо умной женщины» он называл «упражнением на использование крупного плана»), то в период создания «Кренкебиля» он уже ясно понимает, что поиски новых художественных средств неразрывно связаны с содержанием, которое необходимо выразить. В период «авангардистского» увлечения экспериментами, когда едва ли не каждый режиссер считал необходимым вставить в свой фильм один «экспериментальный» (читай — формалистический) эпизод, эта сдержанность Фейдера не была оценена должным образом. Зато впоследствии, как справедливо отмечает Леон Барсак, «когда отсверкал фейерверк авангарда, именно к Фейдеру обратились взоры молодых режиссеров, которые последовали по пути, намеченному «Кренкебилем» и «Терезой Ракэн».

В фильме Фейдера история скромного зеленщика Кренкебиля, пострадавшего от судебной несправедливости, поднята до уровня большого художественного обобщения.

Интерес к простым, маленьким людям, взятым в обычных жизненных ситуациях, оставался характерной чертой произведений Фейдера на всех этапах его жизненного пути. Вспоминая о своем фильме «Детские лица», действие которого развертывается в крестьянской семье из горного района Швейцарии, режиссер с удовлетворением отмечает, что «этот простой, интимный фильм, без «гвоздей», без «звезд», без всяких необычайных построений — буквально обошел весь мир»...

Фейдер, который сам был актером в начале своего творческого пути, с большим уважением относился к актерской работе. И в этом отношении его позиция была также принципиально отличной от позиции «авангардистов», которые ратовали за кинематограф без актера. Даже в тех случаях, когда они снимали в своих фильмах выдающихся мастеров актерского искусства, они использовали их как натурщиков, а создаваемые ими человеческие образы дробили на мелкие куски в своей монтажной мясорубке.

В «Кренкебиле» Фейдер не только пригласил для исполнения заглавной роли выдающегося актера «Комеди Франсэз» Мориса де Фероди, но и дал ему все условия для полноценного художественного творчества. Созданный актером образ простого уличного торговца отличался таким реализмом, простотой и глубиной психологической разработки, которые до этого редко можно было увидеть на европейском экране.

Произведения Фейдера никогда не были фильмами «одного актера»: культ кинозвезд был органически чужд режиссеру. Рассматривая актерскую игру как главный компонент фильма, он в то же время пресекал все попытки отдельных актеров выделиться из общего ансамбля в ущерб художественному целому. Фейдер заботился о том, чтобы все исполнители, вплоть до самой эпизодической роли, находились в постоянном контакте друг с другом и с окружающей средой. Все это делает его произведения фильмами единого актерского ансамбля. И не случайно крупнейшие актеры вспоминали о совместной работе с Фейдером, как о большом счастье, как о своей большой удаче.

Важным этапом в творческом развитии Фейдера была постановка фильма «Тереза Ракэн» по Эмилю Золя. Обращение к традициям французского натурализма семидесятых-восьмидесятых годов давно уже назревало в творчестве режиссера.

Режиссера, по-видимому, мало интересовала теоретическая сторона натурализма; его привлекал полный драматизма конфликт между личностью и социальной средой. Во всяком случае, именно так осмыслил он «Терезу Ракэн»— одно из наиболее ранних и наиболее физиологичных произведений Эмиля Золя. «Жак Фейдер избрал такой способ экранизации, который позволил ему в первой части картины воссоздать атмосферу, оживить и сделать

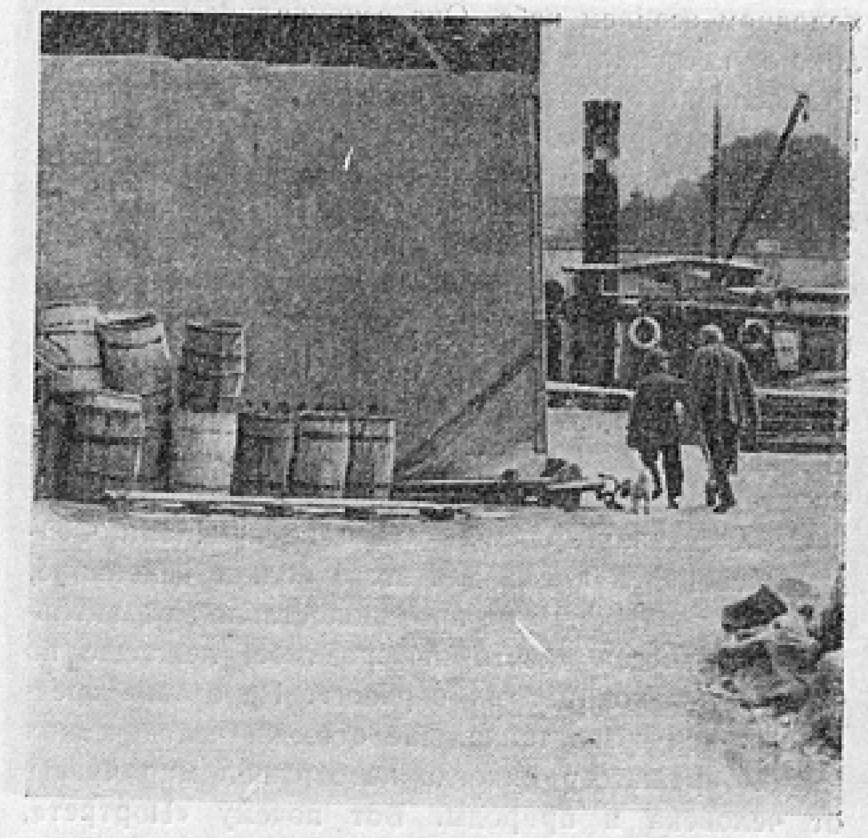
ощутимой среду, в которой сформировалась его героиня, показать повседневную жизнь, против которой непрерывно бунтует Тереза, жизнь, проникнутую мещанским духом, пошлостью, трусостью... Все это прекрасно показано в деталях постановки, чему способствуют декорации, аксессуары, актеры... и в особенности высоко художественное использование света» (Леон Муссинак)*.

Фильм «Тереза Ракэн» не сохранился для потомства, и сейчас, желая составить о нем представление, мы вынуждены обращаться к воспоминаниям очевидцев и уцелевшим фотографиям. Насколько можно судить, Фейдер широко использовал в этом фильме достижения немецкого экспрессионизма в кино, но не для того, чтобы исказить образ видимого мира и превратить объективную реальность в кошмарную фантасмагорию (как это имело место в «Кабинете доктора Калигари» или «Носферату»). Экспрессионистские приемы (резкая светотень, частично деформированные декорации) понадобились ему для создания давящей атмосферы, соответствующей характеру драмы. Сам Фейдер определил стиль своего фильма как «черный реализм». О том, что использование элементов экспрессионизма не увело Фейдера в сторону от реализма, свидетельствуют высказывания многих критиков, и в их числе Муссинака и Поля Рота, подчеркивающих правдивость фильма как в изображении среды, так и в раскрытии душевных переживаний действующих лиц.

На близость Фейдера к реалистическим традициям старшего поколения французских натуралистов указывают сформулированные им самим принципы создания фильма. «Сначала создать атмосферу, обрисовать среду; затем построить сюжет, по возможности простой, приближающийся к фельетону; и, наконец, с величайшей тщательностью осуществить постановку»**.

Эти принципы Фейдер развил в своих фильмах звукового периода «Большая игра» (1933) и «Пансион Мимоза» (1934). Перефразируя слова Золя, он мог бы написать на своем знамени: «Фильм будет современным и реалистическим или его не будет вовсе».

Однако Фейдер не только развивал традиции французского натурализма: в какой-то мере он и отталкивался от них. Это «отталкивание» выражалось в том, что если Золя, исходя из позитивистской философии, стремился (хотя и безуспешно) избежать субъективного элемента в художественном



«КРЕНКЕБИЛЬ»

творчестве и препарировать действительность холодным ланцетом физиолога, то Фейдер пронизывает изображение окружающего мира дыханием лиризма, создавая в своих фильмах поэтическую атмосферу, призванную передать отношение автора к изображаемому и эмоционально воздействовать на зрителя. Именно эта особенность его стиля делает Фейдера одним из зачинателей школы «поэтического реализма» во французском кино.

Характерен для этой стороны творчества Фейдера фильм «Портрет» (1925) по сценарию Жюля Ромэна — лирическое произведение, которое стремится прежде всего выразить эмоциональное отношение авторов к миру,— этим определяется как драматургия фильма, так и его изобразительное решение.

В фильме рассказывается о том, как четверо мужчин (художник, ювелир, инженер и бывший семинарист) влюбились в портрет неизвестной женщины, выставленный в витрине фотографа. Художник, чтобы избавиться от охватившей его тоски, переносит образ женщины на холст. Трое остальных, каждый порознь, отправляются на поиски своего идеала, и судьба сводит их на постоялом дворе где-то в Венгрии. А недалеко от этого места, среди равнин и болот, высится замок, в котором живет их мечта, принявшая облик женщины. Ее томит такая же тоска, ее гнетет такое же одиночество. Она покидает унылое жилище и идет без цели по пустынным лугам, под обнаженными деревьями, сухие ветви которых четко рисуются на

* Leon Moussinac, Panoramique du cinéma, Paris, 1929, p. 83.

** Цит. по Georges Sadoul «Histoire générale du cinéma dés origines à nos jours», Flammarion, Pairs, 1953.



холодном осеннем небе. Она останавливается недалеко от постоялого двора, смотрит на далекий горизонт, словно в ожидании чего-то, и медленно возвращается обратно. А наутро трое мужчин продолжают свой путь, с каждым шагом все дальше удаляясь от объекта своих поисков.

В фейдеровском «Портрете» можно без труда уловить сходство с «Лихорадкой» Деллюка, фильмом, где, по определению Жермены Дюлак, «помимо реализма присутствовала незримая мечта, не сводящаяся к драматическому действию и приносящая с собой нечто «невыразимое», лежащее по ту сторону конкретных образов»*.

Однако «авангардисты» так и не признали Фейдера «своим» и имели для этого полное основание, ибо Фейдер никогда не противопоставлял объективной реальности «нечто невыразимое, лежащее по ту сторону конкретных образов». Передавая средствами искусства тончайшие оттенки человеческих эмоций, режиссер никогда не отрывал мир чувств от человека и природы. Вот почему «Портрет», при всем своеобразии и необычности этого фильма, не означал, как нам кажется, разрыва с жизнью (к которому призывала Жермена Дюлак), а, напротив, расширял возможности реализма в киноискусстве.

В смысле же идейной эволюции режиссера появление фильма «Портрет» было глубоко симптоматично: он был как бы предвестником того идейного кризиса, в котором оказалось творчество Фейдера в тридцатые годы и о причинах которого нам еще придется говорить.

●

Здесь нам представляется своевременным возразить французскому критику Нино Франку, который следующим образом характеризует Жака Фейдера: «Я считаю его профессионалом, но не художником, техническим создателем, но не автором фильмов. Автор сам формирует исходный материал для своих произведений, технический создатель работает над материалом, который он заимствует у других и который чужд ему по своему происхождению, сколько бы он его ни переосмыслял, ни изменял и ни углублял».

Франк добавляет, что он считает Фейдера «одним из мастеров киноискусства», но что Фейдеру «не хватало решающего порыва творческого воображения: создания персонажей и фактов, которые исходили бы из его собственного фонда. Однако Жак Фейдер был к этому настолько близок, насколько это только возможно, и в этом отношении его способ переосмыслять Анатоля Франса или Золя весьма поучителен. Накаленность, до которой он доводил своих персонажей... показывает, что Фейдер носил в себе возможность превращения в автора...»*.

Различие между режиссером — техническим исполнителем и режиссером — автором фильма действительно существует. Но вряд ли найдется хоть один крупный кинорежиссер (если отбросить «ремесленников» в дурном смысле этого слова), который хотя бы в лучших своих произведениях не выступил в качестве автора, творца. Вместе с тем в условиях капиталистического кинопроизводства в творчестве почти каждого кинорежиссера имеется больший или меньший процент проходных, коммерческих фильмов, не выявляющих его творческой индивидуальности.

Вот почему прямолинейное разделение, производимое Нино Франком (Штрогейм, Чаплин, Клэр, Ренуар и другие— авторы, а Фейдер, Дювивье, Капра, Форд, Уайлер и другие— техники), равно как и обоснование этого разделения,— кажутся нам неубедительными.

Что же касается Фейдера, то основанием для его зачисления в разряд «техников» явилась, по-видимому, его поза «безразличия к общим проблемам», поза, которая, как нетрудно убедиться, имела мало общего с действительной позицией режиссера.

Все это требует от исследователя, чтобы творчество Фейдера рассматривалось не просто как цепь «постановок», а как органическое единство, которое, при всей своей сложности и противоречивости, обладает определенными закономерностями и логикой развития. Только логика эта выявляется не обязательно путем сопоставления фильмов, хронологически соседствующих между собой.

●

Закрыв скобки этого полемического отступления, обратимся к фильму Фейдера «Новые господа» (1928), ставящему ряд интересных проблем в творчестве режиссера.

Фильм представляет собой сатиру на парламентский строй Третьей республики. В кино каждая идея должна найти свое зрительное выражение — таков был один из основных художественных принципов режиссера. Для осмеяния парламентских нравов он использует пародийное сопоставление палаты депутатов и оперных кулис, показанных как сфера галантных похождений стареющих парламентариев. Это сопоставление давало богатый материал для остроумных кинематографических решений; его кульминационным пунктом является эпизод, где вздремнувшему во время заседания

* L'art cinématographique, I, Librerie Felix Alcan, Paris, 1926.

* Jacques Feyder ou le cinéma concret, Bruxelles, 1949, p. 16—17.

министру кажется, будто вместо депутатов в черных смокингах зал заполнили блистающие тюлем танцовщицы, которые с помощью традиционных балетных движений воспроизводят не менее традиционные жесты политических демагогов.

Если искать литературную аналогию для фейдеровской сатиры, то в голову приходит пример Анатоля Франса, прятавшего отточенное острие за изяществом и утонченностью своего литературного стиля. Как и у прославленного писателя, комизм у Фейдера рассчитан на то, чтобы вызвать не хохот, а тонкую улыбку.

Фильм «Новые господа» показал, между прочим, что Фейдер, будучи противником трюка ради трюка, умел в совершенстве пользоваться всеми изобразительными средствами киноязыка и не боялся острых кинематографических решений там, где этого требовало содержание фильма.

Вместе с тем в фильме чувствуется «тоска по звуку»: целый ряд усложненных изобразительных решений отпал бы сам собой, если бы у режиссера была возможность воспользоваться звуком.

Особо следует остановиться на живописно-пластическом решении фильма. Здесь режиссер открыто и сознательно взял за образец творчество Дега. Несколько кадров, которыми начинается фильм и которые составляют как бы его первую монтажную фразу, можно назвать «вариациями на тему Дега».

Фильм сразу же погружает нас в атмосферу оперных кулис: мелькают ножки балерин, трепещут пачки, по винтовым лестницам порхают стайки артисток кордебалета; мы видим так хорошо нам знакомые по картинам художника убегающие квадратики паркета, размалеванные декорации сцены, углубляющие перспективу зеркала репетиционного зала...

Фейдер не случайно обратился к традициям Дега: ведь без преувеличения можно сказать, что творчество этого художника было «предчувствием кинематографа». Почти все исследователи творчества Дега говорят о близости картин и рисунков художника к «моментальной фотографии», имея при этом в виду умение «остановить» жизнь в самый неожиданный момент, сохраняя всю непосредственность и динамичность вечно движущегося мира. Этим стремлением передать движение отмечена композиция произведений Дега. Рамки картины «обрезают» человеческие фигуры, так что на картине часто нет ни одного персонажа, который был бы показан полностью. Развитый еще дальше, этот композиционный принцип приводит к тому, что в картинах Дега начинает фигурировать часть вместо целого: видны только ноги балерин или только руки; вместо женщины, сидящей в ложе,— только веер и часть лица, вместо музыканта — только гриф музыкального инструмента. Эти детали даются «крупным планом», в то время как вдали, в том же створе, мы видим маленькие фигуры балерин, причем перспектива подчеркивается благодаря эффекту освещения. Дега сознательно использует самые неожиданные точки зрения, отказывается от фронтальной композиции, предпочитая располагать свои фигуры в глубину и по диагонали.



«НОВЫЕ ГОСПОДА»

Фейдер понял, как много могло почерпнуть искусство кинематографа в творчестве Дега. Все то, что у Дега казалось нарушением старых законов живописи, стало законом в новом искусстве — искусстве кино: и «срезанная» композиция, и часть вместо целого, и смена ракурсов, и асимметрия построения, и контраст планов... Но все это приобрело новое качество, потому что движение, бывшее в живописи иллюзией, в кино стало действительностью.

Для того чтобы закончить разговор об использовании Фейдером традиций живописи и графики, упомянем здесь же о фильме «Героическая кермесса» (1935) — пышной исторической фреске, являющейся данью любви и уважения к фламандским художникам XVI—XVII веков.

В этом фильме живописная его сторона выдвигается на первый план. Режиссер не скрывает, а порой умышленно подчеркивает архаическую живописность своих композиций. Это показывает, между прочим, что к тому времени кино настолько прочно завоевало свое место в ряду других искусств,









что могло позволить себе известную стилизацию под живопись. И если фильм в целом, и его пластическая сторона в частности, оставляет у нас чувство неудовлетворенности, то дело здесь не в недостатке изобразительного мастерства, а в общей идейной и художественной концепции этого произведения. Если в «Новых господах» Фейдер переосмыслил традиции Дега, применив их к решению новых идейно-художественных задач, то в «Героической кермессе» (мы имеем в виду живописную сторону фильма) он ограничился работой реставратора.

По выходе на экран «Новые господа» получили широкий политический резонанс и вызвали бурю негодования в правых парламентских кругах. Сатира попала в цель, и хотя она не содержала широких политических обобщений, удар оказался чувствительным. После первых же публичных демонстраций фильм был запрещен цензурой, и только давление общественного мнения заставило снять запрет. Фильм вновь вышел на экраны несколько месяцев спустя с цензурными купюрами и вступительной надписью, которая должна была смягчить его смысл.

●

Нам неизвестно, как расценил Фейдер в 1928 году эти цензурные мероприятия, но шестнадцать лет спустя в своих мемуарах он сделал из истории с «Новыми господами» неверные выводы. Он подчеркивает, что не ставил перед собой острой сатирической задачи, сетует по поводу того, что «вежливая ирония» была воспринята как сарказм.

Это высказывание характеризует тот период в творчестве Фейдера, когда режиссер отошел от прямой постановки острых социальных проблем. Для оправдания своего отступления он выдвинул «теорию», согласно которой режиссер не может знать заранее силу и направление производимого его фильмом идеологического воздействия. Эта фальшивая теория дорого обошлась Фейдеру, предопределив такие его идейные и художественные срывы, как «Героическая кермесса» и «Рыцарь без лат».

К такой позиции Фейдер пришел не по доброй воле и не без внутренней борьбы. И даже уйдя от открытой постановки социальных проблем, Фейдер оставался художником, в творчестве которого находили косвенное отражение важные вопросы современности. Характерно, что, если не считать голливудского периода (1929—1933), режиссер не создал ни одного чисто «развлекательного» фильма. Во всех его произведениях чувствуется стремление

«НОВЫЕ ГОСПОДА»

решить один главный вопрос: о месте человека в окружающем мире. И этот вопрос остался для Фейдера неразрешимым, ибо режиссер так и не смог подняться над ограниченностью буржуазного мировоззрения.

В тридцатые годы в творчестве Фейдера назревает кризис. Его фильмы «Большая игра» (1933) и «Пансион Мимоза» (1934) отмечены мрачным, пессимистическим мировосприятием. Но эти фильмы по-своему реалистичны и социально конкретны· именно поэтому объективно они являются ярким обличением буржуазного общества.

Действие «Большой игры» развертывается в Северной Африке среди солдат французского иностранного легиона.

Во французском кино вряд ли найдется другое произведение, столь безжалостно разоблачившее «романтику» колониальных авантюр и завлекательность приключений на экзотическом Востоке, которыми такие писатели, как Клод Фаррер или Пьер Лоти, пытались отвлечь французского буржуа от унылой прозы его существования. «Большая игра» Фейдера является открытой полемикой с литературой подобного рода, а также с его собственным фильмом «Атлантида» (1921).

«Большая игра» обладает диаметрально противоположной направленностью: она показывает, что, куда бы ни бежал герой, исторгнутый в силу внешних причин из своей буржуазной среды,— он повсюду, как проклятие, несет с собой свою душевную опустошенность, свою скуку, тоску, сплин.

Пьер, герой фильма, хочет утолить свою ненасытную жажду жизни, упиться всеми ее наслаждениями, но ему это не дано. Он кидается в гущу жизни, но жизнь ускользает от него. Он ищет любовь, но любовь — в лице продажной женщины — обманывает его. Военная слава? Она оказывается жалкой мишурой. Подвиг с риском для жизни? Но совершенный не во имя высокого идеала, а от пустоты душевной, он только усугубляет эту пустоту.

Жизнь — это «большая игра», которую можно сыграть только один раз. Тот же вопрос снова, теперь уже на новом жизненном материале, ставится в фильме «Пансион Мимоза». Добропорядочное буржуазное семейство, супруги Ноблэ, содержат пансион для игроков и школу крупье. Страсть к игре пускает глубокие корни в душе их приемного сына, которого, так же как и в «Большой игре», зовут Пьером. В жертву этой страсти он приносит все — свою честь, любовь ближних и, наконец, жизнь. Жить для него значит играть: азарт игры — вот единственное возбуждающее средство, способное временно заставить замолчать чувство внутренней пустоты. Перед нами снова герой



«БОЛЬШАЯ ИГРА»

«Большой игры», но возвращенный в атмосферу буржуазной повседневности. Он находит только один способ вырваться из заколдованного круга — самоубийство. Фильм заканчивается сценой, полной глубокого внутреннего смысла: в своей комнате у раскрытого окна умирает Пьер, а ворвавшийся через окно ветер кружит и разбрасывает по комнате деньги — источник всех зол и страданий.

«Большая игра» и «Пансион Мимоза» являются, по существу, приговором буржуазному образу жизни, основанному на погоне за наживой, и психическому складу, основанному на индивидуализме. В этих фильмах критический реализм Фейдера достиг своей вершины.

Но крушение буржуазного мира и гибель героя-индивидуалиста режиссер воспринимал как гибель человека вообще. Отсюда сгущающаяся в его творчестве атмосфера фатализма.

Сам Фейдер тяготился этой атмосферой, стремился вернуть своим произведениям оптимизм и полноту мировосприятия. Он решает покинуть современность и обратиться за вдохновением к фламандской живописи XVII века. Так родился фильм «Героическая кермесса». Однако эта попытка найти полноту мироощущения в прошлом окончилась неудачей.

Перед зрителем оживают пышная, несколько парадная красота фламандских мастеров, сияющие довольством лица, столы, которые ломятся от яств,



«ЛЮДИ СТРАНСТВИЙ»

но нет ощущения «торжества жизни», которым пронизано творчество Рубенса и художников его школы. Радость и полноту жизни нельзя обрести, отвернувшись от современности и погрузившись в прошлое.

Впрочем, стилистические недостатки были лишь отражением более глубоких пороков фильма, повествующего о том, как испанская оккупация маленького фландрского города в XVII столетии превратилась в веселый праздник,— только потому, что у «мудрых» жительниц этого города хватило ума (и умения) всеми возможными средствами ублаготворить завоевателей.

В условиях 1936 года фильм вызвал бурю негодования во Франции и в особенности в Бельгии, где он был воспринят как апология политики «умиротворения».

Жак Фейдер неоднократно заявлял, что «Героическую кермессу» он замыслил как безобидный фарс, далекий от современности. У нас нет оснований не верить режиссеру, но его аполитичность, оторванность от реальной жизненной борьбы жестоко отомстили за себя.

После «Героической кермессы» Фейдер на время как бы утратил почву под ногами и превратился в поставщика коммерческих фильмов. По неизвестным причинам он отказывается от постановки во Франции фильма «Женни» (перепоручив ее своему ассистенту Марселю Карнэ) и уезжает в Англию; там ставит для Александра Корда слабую, фальшивую картину «Рыцарь без лат», где изображались мелодраматические похождения некоего англичанина и русской графини на «экзотическом фоне» русской революции

В конце тридцатых годов режиссер делает попытку вырваться из тупика, в который зашло его творчестро. В «Людях странствий» (1938) ему удается, наконец, временно ускользнуть от настроений безысходности и пессимизма. Действие развертывается в среде цирковых артистов, сильных. мужественных людей. Однако социальный диапазон фильма очень узок: цирковая труппа, разъезжающая в своих фургонах по неизвестно какой стране,— это замкнутый в себе мирок, изолированный от окружающего мира. Внешний мир временами напоминает о себе, как о чем-то темном и враждебном, но в основном остается за пределами экрана. Таким образом, хотя в «Людях странствий» фатализм и преодолен художественно. однако достигнуто это ценой отказа от больших социальных обобщений.

«Закон Севера» (1939) идет в русле того же художественного направления. Фильм вводит в творчество Фейдера джеклондоновскую тему.

Четверо людей должны пересечь огромную заснеженную равнину Северной Канады. Это — миллионер, совершивший убийство и спасающийся от преследования, его секретарша, охотник и настигший их полицейский, которому поручено арестовать убийцу. Герои одни перед лицом вечной, неумолимой и прекрасной природы, но они продолжают влачить за собой цепи отношений и законов, свойственных их социальной среде. Весь фильм развивает и бесконечно варьирует эту тему—ничтожность законов цивилизованного общества по сравнению с «законом Севера»: борись со стихиями, помогай товарищу, а если побежден — мужественно прими смерть. Заключительный эпизод фильма, где трое мужчин, похоронив женщину, в которую все они были влюблены, уходят в белую пустоту, воспринимается как скорбный символ тщеты человеческого существования. Этот финал по своему эмоциональному звучанию перекликается с финалом фильма «Портрет», как бы замыкая некий внутренний цикл в творчестве Фейдера.

На протяжении всего своего творческого пути Фейдер, как художник-реалист, стремился к искусству больших идей и широкого социального диапазона, но ограниченность его мировоззрения, а также условия буржуазного кинопроизводства мешали этому стремлению осуществиться. Внутренняя борьба пронизывает все творчество режиссера, определяет его взлеты и падения. Но в своей лучшей и наиболее значительной части творческое наследие Фейдера принадлежит передовому, демократическому искусству.



АНГЛИЯ

Английский режиссер Джордж Пэл, удостоенный премии Британской киноакадемии за такие картины, как «Война миров» и «Когда сталкиваются два мира», снимает сейчас на студии «Эльстри» фантастический фильм «Мальчик-с-пальчик». Главную роль исполняет молодой американский актер Расс Тамблин. По словам режиссера, «этот фильм можно будет смотреть всей семьей: в нем нет ничего предосудительного — ни убийц, ни наркоманов, ни насильников». Для того чтобы Расс Тамблин ростом походил на изображаемого им героя, все декорации пришлось строить в двенадцать раз больше натуральной величины.

АРГЕНТИНА

Аргентинская кинокомпания «Лаутаро фильмс» и бразильская компания «Эмесе» подписали соглашение о совместном производстве цветного широкоэкранного фильма под названием «Мои любимые в Рио». Сценарий картины написал аргентинский драматург Педро Блоч. В его съемках будут участвовать аргентинские актеры Сусанна Фрейре и Доминго Альсугарай и бразильские актеры Жардель Фильхо, Фабио Кардого, Дринге Фариас и Марга де лос Льянос.

●

Созданный в Аргентине Национальный институт кинематографии будет кредитовать постановку фильмов аргентинскими кинокомпаниями. По мнению некоторых аргентинских деятелей кино, новый порядок финансирования производства фильмов благоприятно скажется на состоянии аргентинской кинематографии.

БЕЛЬГИЯ

На Всемирной выставке в Брюсселе действует кинотеатр «Циркарама», экран которого располагается по всей окружности круглого зрительного зала. Общая длина экрана—42,6 метров, высота его — 2,1 метра. Проекция изображения на этот экран осуществляется одиннадцатью 16-*мм* проекционными аппаратами.

Здесь же открыт и кинотеатр «Синерама». Здание смонтировано из стальных и алюминиевых деталей. Кинотеатр рассчитан на 1200 мест. Длина здания — 42 метра, высота — 22,5 метра. Высота потолка в зрительном зале — 10,5 метров. Общий вес здания не превышает 90 тонн. Основа и каркас здания выполнены из стали, стены и внутреннее убранство — из алюминия. Для сборки здания кинотеатра требуется около 9 тысяч рабочих часов. Американская фирма «Робин», занимающаяся прокатом панорамных фильмов в Европе, предполагает использовать алюминиевые здания для демонстрации программ «Синерамы» в Италии, Испании, Дании, Швейцарии и в ряде других стран, где строительство стационарных панорамных кинотеатров считается экономически нецелесообразным.

●

Сорок молодых кинематографистов Бельгии основали творческое объединение «Молодая бельгийская кинематография». Организатором нового объединения является режиссер Жан Делир. Поставленный им короткометражный фильм был показан в прошлом году на Берлинском кинофестивале и получил там премию «Серебряный медведь».

В декларации нового объединения говорится, что молодые кинематографисты Бельгии хотят больше работать, хотят снимать свои фильмы в более благоприятных условиях. Декларация напоминает о том, что работа молодых кинематографистов Бельгии в прошлом систематически замалчивалась, к ним относились с пренебрежением, в их распоряжении не было современной съемочной техники. Авторы декларации требуют улучшения условий производства фильмов в Бельгии, помощи авторам короткометражных фильмов, учреждения премий за лучшие произведения национального киноискусства, пересмотра устава кинофестиваля, проводимого в Антверпене, с тем чтобы были созданы более благоприятные условия для показа бельгийских фильмов.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Никола Корабов закончил художественный фильм «Малышка» по сценарию Любена Станева.

●

Студия научно-популярных фильмов выпустила цветной видовой фильм «От Влоры до Бутринто», снятый оператором Александром Вылчевым на Адриатическом побережье Албании.

●

На студии документальных фильмов закончены картины «Голубой стадион» (режиссер Юлий Стоянов) — о парашютном спорте и «Судостроители» (режиссеры Генчо Генчев и Христо Мутафов) — о судостроительном заводе имени Г. Димитрова в Варне.



ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

В ДРВ быстро развивается кинематографическая промышленность. До 1954 г. в стране не выпускалось ни одного отечественного фильма. В мае нынешнего года исполнился год с того дня, когда в Ханое начала работать первая в стране киностудия. За это время студия выпустила 44 хроникальных и 8 документальных фильмов. Кроме того, совместно с киноработниками социалистических стран на студии создано более 30 хроникальных фильмов и дублировано на вьетнамский язык около ста картин из различных социалистических стран, в том числе 38 советских художественных фильмов.

●

Министерство культуры ДРВ наградило специальной премией за 1957 г. документальный фильм «Цветы в горах», рассказывающий о расцвете культуры горцев.

ИНДИЯ

После длительных переговоров подписано соглашение о прокате американских фильмов на индийской территории, которое ряд органов печати расценивает, как крайне невыгодное для Индии. По новому соглашению, заключенному с представителями группы киноконцернов Голливуда, последние получают право на ввоз 200—250 полнометражных фильмов в 1958 и 1959 гг. В этой связи газеты напоминают, что в начале 1957 г. индийское правительство снизило вдвое количество американских фильмов, ввозимых в страну, с тем чтобы ликвидировать засилье американской кинопродукции на экранах Индии. 1 июля 1957 г. были введены дальнейшие ограничения — на три месяца ввоз голливудских фильмов был прекращен полностью. Многие индийские кинематографисты выражают опасения, что новое соглашение, заключенное под давлением американских фирм, может отрицательно сказаться на развитии отечественного кинопроизводства.

ИТАЛИЯ

Режиссер Джанни Франчиолини снимает широкоэкранный цветной фильм «Летние рассказы» по одноименным новеллам Альберто Моравиа.

●

Над полнометражным документальным фильмом об эстрадном искусстве работает режиссер Алессандро Блазетти. Он совершает поездку по всем европейским столицам, чтобы отобрать и включить в свой фильм наиболее характерные и оригинальные эстрадные номера различных жанров. По замыслу режиссера, фильм должен дать представление обо всем действительно ценном и интересном в этой области.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Шанхайская студия «Хайянь» выпустила на экраны страны фильм «Когда поет свирель» — о жизни китайской деревни. Картину поставил режиссер Лу Дао по сценарию китайского писателя Хай Мо. События фильма развиваются в одной из деревень Северного Китая, где группа крестьян, в том числе и главный герой фильма — демобилизованный боец Лю Цзе, ведет борьбу за организацию кооператива. Главные роли исполняют молодые артисты Чжан Цзы-лян, Ван Юнь-ся, Сунь Юнь-пинь и другие.

●

Режиссер Линь Нун готовится к съемкам нового цветного фильма «Дочь партии». Это повесть о коммунистке-патриотке, которая вела героическую работу в условиях гоминдановского террора.

●

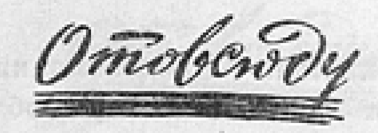
Недавно в КНР проводилась Неделя отечественного фильма. На экранах страны в 27 городах демонстрировались лучшие фильмы, выпущенные китайскими киностудиями в 1957 году. Среди показанных художественных кинокартин — «Морская душа», «Огонь на границе», «Песня феникса», «Сын пастуха» и другие. Демонстрировались также документальный киноочерк «Песнь Джомолунгмы» (о Тибете) и кукольный фильм «Новый футбольный мяч». Кроме того, на экранах были показаны научно-популярные и хроникальные фильмы.

●

На Шанхайской киностудии «Тяньма» снимается фильм «Огонь» — киноповесть о героических подвигах шанхайского пролетариата до освобождения страны. Ставит картину режиссер Ван Вэй-и, снимает оператор Шэнь Сы-линь (известный по съемкам фильма «Баскетболистка № 5», получившего премию на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве). Главную роль — молодого рабочего, самоотверженного борца против реакционного режима — исполняет артист Чжан Хуэй.

●

Кинематографисты Пекина, Шанхая, Чаньчуня, Гуанчжоу и Сиани обратились ко всем киноработникам Китая с призывом увеличить производство фильмов в текущем, 1958 году. Киностудии стремятся выпустить на экраны в этом году не 52, как намечалось планом, а 75 художественных фильмов. Увеличивается выпуск научно-популярных, хроникальных и других кинофильмов.



●

Чанчуньская киностудия выпустит в 1958 году кинофильм «Первый год», посвященный рабочему классу Китая. Героями фильма являются рабочие одного из заводов Харбина. Сценарий фильма написан драматургом У Сюнь-и.

Об активном участии женщин в кооперативном движении расскажет фильм этой же студии «Председательница кооператива». Чанчуньская киностудия выпустит два художественных фильма для детей «Пионерский отряд» и «День перемен».

Среди картин приключенческого жанра здесь готовится к постановке фильм «В монастыре часы бьют полночь».

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

«Юность» — так называется новый корейский художественный фильм, героями которого являются выпускники средней школы, вступающие в борьбу за социалистическое преобразование деревни. Режиссеры фильма — Ли Сок Чин и Юн Чэ Ен. В одной из ролей снималась заслуженная артистка КНДР Мун Е Пон.

МЕКСИКА

Кинокомпания «Аламеда филмс» выпустила новую кинокомедию под названием «Моя неизвестная жена». Постановщик картины — режиссер Альберто Гоут, автор сценария — Эдмундо Баес. В фильме принимает участие известная мексиканская певица и танцовщица Сильвия Пиналь.

НОРВЕГИЯ

Первый норвежский широкоэкранный художественный фильм «Господь бог и его слуги» снимается по мотивам пьесы норвежского драматурга Акселя Киэланда. Роль епископа, обвиняемого в рассылке анонимных писем, играет норвежский актер Клаэс Гилл. Картину ставит режиссер Арнэ Скуэн.

ПОЛЬША

На экраны страны вышла кинокомедия «Ева хочет спать» режиссеров Тадеуша Хмелевского и Анджела Чекальского.

●

На Лодзинской киностудии режиссер Станислав Розавич по сценарию Яна Шепанского снимает фильм «Гданьская почта». В основу сюжета фильма положено подлинное событие начала второй мировой войны: нападение на гданьскую почту гитлеровцев, в неравной борьбе с которыми погибла группа польских почтовых работников.

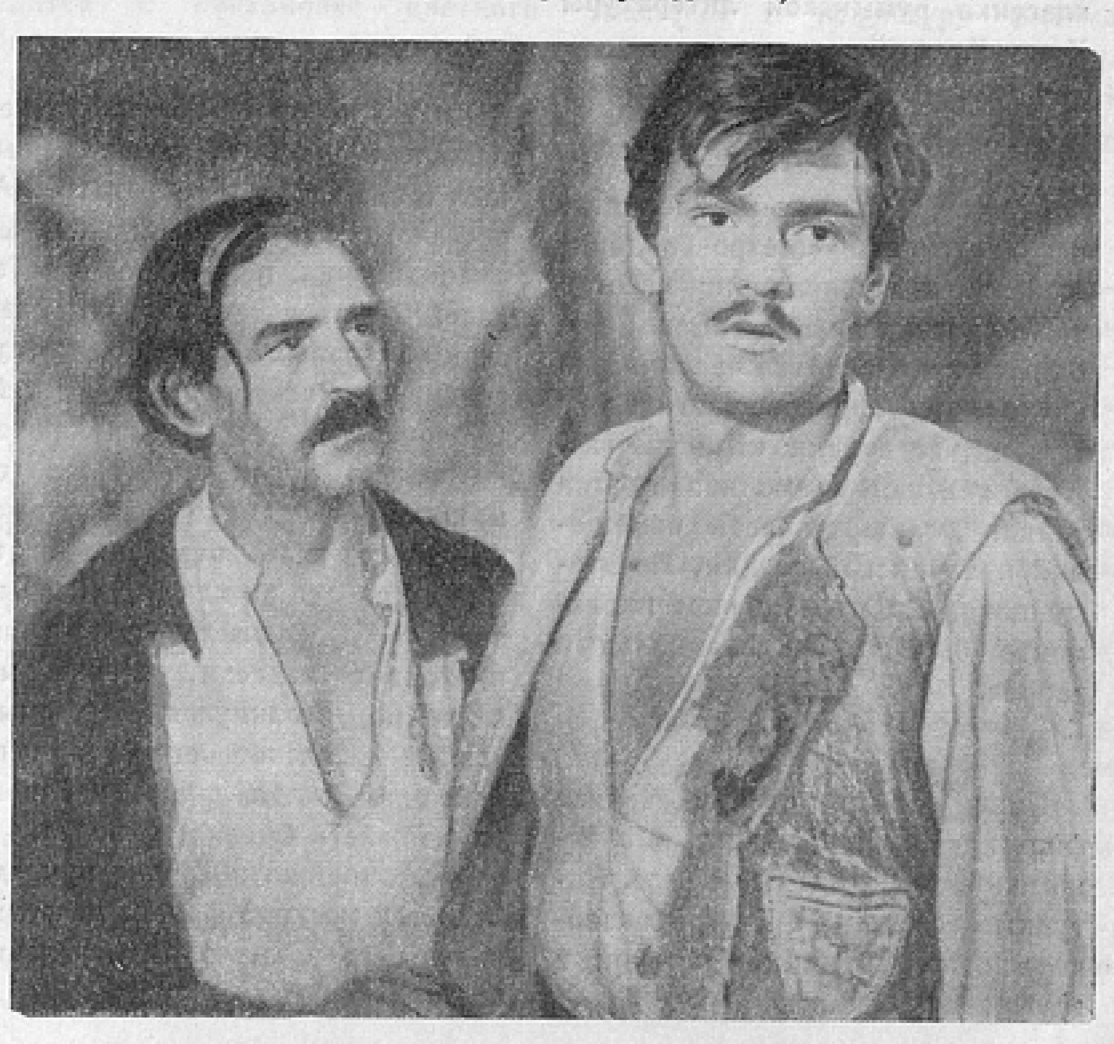
РУМЫНИЯ

С большой творческой активностью работают румынские кинодокументалисты.

Режиссер Мирча Саукан совместно с операторами Жаном Мишелем и Мирчей Мельником закончил работу над документальным фильмом о Румынской армии.

Съемки проходили на территории Румынии, Чехословакии и Венгрии, в местах, где румынские войска сражались бок о бок с советскими войсками в годы второй мировой войны.

Кадр из румынского фильма «Сорняки Бэрэгана» (постановка французского режиссера Луи Дакэна)





В нынешнем году отмечается 500-летие Бухареста. В связи с этим режиссер Ион Бостан подготовил короткометражный документальный фильм «Старый Бухарест».

Весной этого года большая группа киноработников студии документальных фильмов имени Александру Сахия создала фильм о Биказской гидроэлектростанции имени В. И. Ленина.

Режиссер Ион Бостан создал документальный фильм под названием «Ливени Энеску». В нем изображены места, связанные с детством великого румынского композитора. В фильме использованы отрывки из мемуаров Энеску.

Киностудия имени Александру Сахия выпустила на экраны страны новый документальный фильм, посвященный жизни и творчеству классика румынской литературы Иона Крянга.

США

Режиссер Уильям Уайлер ставит для фирмы «Метро-Голдвин-Майер» новый вариант некогда популярного фильма «Бен Гур». Съемки производятся частично на натуре, в Африке, частично в Италии, на студии «Чинечитта». Американская съемочная группа заняла большую часть помещений итальянской студии. По этому поводу в итальянском парламенте был сделан специальный запрос.

●

Кинг Видор ставит сейчас фильм «Номер первый» о военном кинооператоре-хроникере. Натурные съемки будут производиться во Франции, Испании и других странах.

●

Бестер Китон — один из виднейших комедийных артистов немого кино — подписал контракт с фирмой «Метро-Голдвин-Майер» в качестве актера и сценариста. При его участии создается фильм «Человек, который помолодел». Это история пожилого человека, который находит в Южной Америке «эликсир молодости». Выпив эликсир, он начинает молодеть и в конце концов оказывается... слишком юным для любимой им женщины.

●

Артистка Дженифер Джонс снимается в роли Бекки Шарп в новой кинопостановке по «Ярмарке тщеславия» Теккерея.

●

Сообщается о закрытии «в целях экономии средств» некоторых отделов крупнейшего концерна «Парамаунт». Закрыта также драматическая школа «Парамаунта».

●

Новый фильм Уолта Диснея «Старый задира», который вышел в этом году на экраны США, рассказывает о жизни первых американских переселенцев в Техасе. Он является продолжением серии игровых фильмов, выпускаемых Диснеем для детей. Персонажами фильма являются не только люди, но также домашние и дикие животные. Основная роль отведена охотничьей собаке по кличке «Старый задира». По сюжету фильма она прогоняет медведя, с которым случайно столкнулся ее юный хозяин, спасает его старшего брата от стада диких кабанов, уничтожает бешеного волка. В фильме широко показана природа Техаса и местная фауна: медведи, волки, кабаны, зайцы, олени, змеи, белки.

●

Американская кинокомпания «Семюэл Голдвин-Майер» объявила о готовящейся постановке фильма по известной опере Джорджа Гершвина «Порги и Бесс». Роль Порги в новом фильме будет исполнять Сидней Пуатье, роль Бесс — Дороти Дэнридж.

●

Американская кинокомпания «Парамаунт», которой принадлежат права на прокат последнего фильма известного американского постановщика и режиссера Сесиля Де Милля «Десять заповедей», предупредила администрацию нью-йоркского кинотеатра «Камео» (в котором обычно демонстрируются иностранные фильмы), что она обратится в суд, если в этом кинотеатре будет показан итальянский фильм под тем же названием.

По словам американских газет, это заявление вызвано опасениями компании «Парамаунт», что демонстрация итальянской картины под тем же названием и на ту же тему может сократить доходы от проката фильма Де Милля. Кроме того, как саркастически замечает газета «Дейли ньюс», появление итальянского фильма на экране могло бы привести к «нежелательному сравнению» качества обеих картин.

●

Снижение доходов американских прокатных компаний и владельцев кинотеатров заставляет их прибегать ко всевозможным уловкам, чтобы привлечь зрителей. Недавно в Нью-Йорке открылся после переоборудования один из крупнейших кинотеатров города «Парамаунт». Зрителям, приходящим на сеанс, предоставляется право побывать здесь же в картинной галерее, мюзик-холле и воспользоваться услугами парикмахерской...



Секция кинодраматургии союза писателей западных штатов присудила свои премии ряду американских сценариев и фильмов 1957 года. В качестве лучшего сценария года премирован сценарий фильма «Двенадцать сердитых мужчин», написанный драматургом Реджинальдом Роузом. Лучшей американской кинокомедией признан фильм «Любовь в полдень», сценарий которого был создан Биллом Уайлдером по мотивам романа французского писателя Клода Анэ «Ариана». Лучшим музыкальным фильмом 1957 года секция считает картину «Герлс», поставленную Джоном Патриком по книге Веры Каспари.

Премия Лаурела, присуждаемая ведущим сценаристам за многолетнюю деятельность в американском киноискусстве, вручена Джону Мейхину (который работает как кинодраматург с 1932 года) за сценарии картин «Красная пыль», «Человек со шрамом», «Боксер и леди», «Речной театр», «Город бума» и «Кво вадис».

●

В отчете компании «Рипаблик» (одной из крупных кинофирм Голливуда) об итогах закончившегося финансового года указывается, что эта фирма понесла убыток в сумме 1,4 миллиона долларов. «Если дела будут попрежнему ухудшаться, — заявил глава фирмы Иетс, — компания «Рипаблик» прекратит производство фильмов».

●

Международная федерация кинопродюсеров дала официальное разрешение на проведение осенью этого года международного кинофестиваля в Сан-Франциско.

ФРАНЦИЯ

Лучшие мольеровские постановки театра «Комеди Франсэз» сейчас фиксируются на кинопленке в том виде, в каком они идут на сцене прославленного «Дома Мольера» — в тех же мизансценах, декорациях и костюмах. Уже снят без купюр спектакль «Мещанин во дворянстве». Начинаются съемки фильмов по комедиям Мольера «Тартюф» и «Школа жен».

●

Известная исполнительница жанровых песенок Эдит Пиаф в течение последних двенадцати лет упорно отказывалась от кинематографических ролей, которые ей предлагались. Сейчас она дала согласие исполнить главную роль в фильме «Завтрашние влюбленные» по сценарию, написанному французским актером Пьером Брассером.

●

Режиссер Жан Массон готовится к постановке цветного фильма по мотивам балета Чайковского «Спящая красавица». В главной роли будет сниматься Людмила Черина.

●

В ближайшее время Рауль Леви начнет на одной из киностудий Франции съемки фильма «Человек в войне». Героем фильма является Жан Мулэн — основатель Национального совета Сопротивления, погибший в 1943 году во время оккупации Франции гитлеровскими войсками. Роль Жана Мулэна будет исполнять Жан Габэн.

●

Демонстрация фильма «Таманго», правдиво изображающего нравы французских колонизаторов, запрещена французскими властями на территории Черной Африки и Алжира.



Французская актриса Марина Влади во французско-чехословацком фильме «В потоках» (режиссер Владимир Влчек)

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Президент Чехословацкой республики А. Новотный присудил государственные премии имени Клемента Готвальда за 1958 год следующим работникам кинематографии:

Пальо Белику — за сюжет, сценарий и режиссуру фильма «Сорок четыре»; коллективу, создавшему фильм «Школа отцов» (режиссер-постановщик Ладислав Гельге).

●

Словацкая киностудия в Братиславе выпустила фильм «Дворянская честь» (экранизация романа Яна Калинчака «Перевыборы»). Фильм поставлен режиссером Владимиром Багна.

На этой же студии первую свою картину «Смелый вор» поставил режиссер Ян Лацко. Фильм рассказывает об экономическом кризисе тридцатых годов.

Режиссеры Иозеф Медведа и Андрей Леттрих начали съемки фильма «В последнюю минуту», действие которого развертывается в годы второй мировой войны.

Молодой режиссер Солан готовит музыкальную комедию «Дело Барнабаша Коса».

Ип. Соколов

РАННИЕ ФИЛЬМЫ Д. ГРИФФИТА В РОССИИ

До настоящего времени в кинолитературе не было данных о том, что ранние короткометражные фильмы одного из основоположников американского киноискусства Дэвида Уорка Гриффита демонстрировались в России до революции. Нам удалось, однако, установить, что на русских экранах, начиная с 1910 года, демонстрировались многие короткометражные фильмы Д. Гриффита без указания фамилии режиссера и нередко с произвольно измененными названиями.

Подробные либретто свыше ста фильмов производства кинофирмы «Байограф», принадлежность которых Гриффиту может быть установлена с полной достоверностью, были напечатаны в русских дореволюционных журналах «Кинежурнал», «Синефоно» и «Вестник кинематографии».

В качестве примеров приведу сюжеты трех фильмов Гриффита, демонстрировавшихся в России.

Вот сюжет фильма «Дом с закрытыми ставнями», демонстрировавшегося в России с 1911 года.

Чарлз Рандольф — трус. Это напыщенный и заносчивый человек и, кроме того, пьяница. Он, его сестра Агнесса и его мать — единственные представители старинного и знаменитого рода.

В начале гражданской войны между Севером и Югом Чарлз под влиянием сестры Агнессы — смелой и умной девушки — вступает в армию и назначается в штаб командующего. В той же армии служат два претендента на руку Агнессы.

В палатке командующего Чарлз получает очень важное поручение. Это поручение столь опасно, что Чарлза охватывает панический страх. Желая возбудить в себе мужество, он напивается, затем бежит в собственный дом, чтобы спрятаться там. Агнесса и ее мать в ужасе от того позора, который грозит их семье из-за трусости Чарлза. И вот Агнесса, надев на себя военный мундир брата, отправляется с важным поручением вместо него. Совершив опасное путешествие, Агнесса на обратном пути попадает на поле боя. Лошадь ее убита. Во время отступления знамени полка грозит опасность, но Агнесса спасает его, а затем погибает от осколка снаряда.

Никто не подозревает, что геройский подвиг совершила женщина. В дом Рандольфов посылают сообщение о смерти Чарлза. Чарлз сознает, что он презренный трус, а мать, боясь позора для их семьи, приказывает ему остаться взаперти навсегда. Окна дома закрыты ставнями, он погружен во мрак.

По окончании войны поклонники Агнессы возвращаются, но им говорят, что ее нельзя видеть, так как она сошла с ума от горя после смерти брата. Каждый год поклонники Агнессы приезжают сюда и оставляют цветы у дверей. А в темном чулане томится трусливый Чарлз.

Фильм «Роза Салема» по сюжету напоминает известную пьесу А. Миллера «Салемские колдуньи», которая многие годы с успехом идет в Париже с участием Ива Монтана и Симоны Синьоре.

Действие происходит в 1662 году. Религиозный фанатизм в городе Салеме дошел до того, что многие жители покидали родные места из боязни быть обвиненными в колдовстве.

Старая женщина с дочерью живут на берегу моря. Мать добывает пропитание семье, предсказывая желающим судьбу и леча больных из окружающих деревень. Ее молодая дочь почти все свои дни проводит на берегу моря.

Девушка с достоинством отвергает ухаживания священника-ханжи. Чтобы отомстить девушке, священник обвиняет ее и мать в колдовстве. Фанатики легко верят ему, так как старая женщина занимается лечением больных. Мать и дочь схвачены и посажены в тюрьму. Их приговаривают к сожжению на костре.

Когда женщин ведут в тюрьму, влюбленный в девушку молодой траппер узнает о грозящей им опасности. Он бежит к своим друзьям индейцам и просит у них помощи.

Они освобождают девушку. Все это происходит так быстро, что некоторые суеверные считают, что жертвы вместе с дымом вознеслись на небо.

Сюжет фильма «Белая роза пустыни» (демонстрировавшегося под тем же названием с августа 1911 года) таков.

Старый золотоискатель-неудачник погибает в результате несчастного случая в руднике, оставив троих детей на произвол судьбы в диких горах Калифорнии.

Его дети — юноша семнадцати лет и две девушки, одна шестнадцати, а другая одиннадцати лет. Юноша, будучи уверен, что здесь находится золотоносная руда, настаивает на том, чтобы оставаться на месте. И, действительно, его поиски увенчались успехом. Найдя золото, он отправляется зарегистрировать свои права на золотоносный участок.

В это время, в отсутствие юноши, трое бродяг появляются в хижине, где остались только две беззащитные сестры. Но вид прекрасной девушки так подействовал на одного из них, что он стал защищать девушку и силой заставил своих товарищей покинуть хижину.

Бродяга просит у девушки разрешения вернуться к ней, когда он докажет, что достоин ее...

Как известно, многие короткометражные фильмы Д. Гриффита, поставленные им в кинофирме «Байограф» с 1908 по 1913 год, не сохранились. Айрис Барри, куратор крупнейшего фильмохранилища в США — фильмотеки Музея современного искусства, в своей книге «Д. У. Гриффит» (1939) писала «Несмотря на то, что фильмотеке Музея современного искусства посчастливилось недавно приобрести все, что сохранилось из продукции и документов «Байографа», большинство фильмов безвозвратно утрачено; имеется лишь несколько лент, да и те по большей части плохой сохранности...».

Разысканные ныне подробные сюжеты короткометражных фильмов Д. Гриффита, шедших в России, позволят историкам кино полнее и глубже осветить ранний период творчества американского режиссера.

Календарь ИСТОРИИ КИНО

Фильм «Привидение, которое не возвращается» создавался по сценарию одного из пионеров советской кинодраматургии Валентина Константиновича Туркина. Сценарий был написан по теме новеллы Анри Барбюса, посвященной эпизоду из истории революционного движения рабочих-нефтяников в одной из южноамериканских республик. По закону этой республики каждый пожизненно заключенный получает один день свободы, когда он может на воле повидаться со своей семьей.

Такой день свободы предоставлен полицейскими властями находящемуся в пожизненном заключении вожаку рабочих Хосе Реалю. Полиция собирается убить Хосе Реаля, инсценировав попытку к бегству, и потому за героем, отправляющимся в дальнюю дорогу к родному дому, неотступно следует полицейский агент, получивший задание его уничтожить.

Но Хосе попадает домой в разгар новой стачки рабочих нефтяных промыслов. Он жертвует свиданием с семьей, берет в руки оружие и включается в борьбу стачечников. Полиции не удается покончить с героем. Друзья-рабочие укрывают своего руководителя.

Фильм, поставленный по этому сценарию в 1930 году режиссером А. Роомом, представлял собой интересное творческое воплощение кинодраматургического произведения. Опыт создания этой картины утверждал значение кинодраматургии как идейной и художественной основы фильма. Ярко очерченные в сценарии человеческие образы дали благодарный материал исполнителям главных ролей Б. Фердинандову (Хосе Реаль), М. Штрауху (сыщик) и О. Жизневой (жена Реаля).

Достоинства сценария, режиссуры и актерского исполнения способствовали второму рождению фильма. Пятнадцать лет назад, в 1933 году, картина была озвучена и выпущена на экран.

Это было первой серьезной попыткой комбинированного озвучания немого фильма с использованием музыки, шумов и широким введением диалога.

Подробно разработанные психологические мотивировки поведения персонажей в первоначальном, немом варианте фильма дали возможность органично ввести в ткань произведения живое человеческое слово, которое помогло углубить образы произведения.

К. И.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Идиот» (по роману Ф. Достоевского), часть первая—«Настасья Филипповна», 13 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик И. Пырьев; главный оператор В. Павлов; художник Ст. Волков; композитор Н. Крюков, звукооператор Евг. Индлин; режиссер Вл. Семаков; оператор комбинированных съемок Б. Арецкий; художник комбинированных съемок Л. Александровская.

В ролях: князь Мышкин—Ю. Яковлев. Настасья Филипповна—Ю. Борисова, Ганя Иволгин—Н. Подгорный, Аглая Епанчина—Р. Максимова, Парфен Рогожин—Л. Пархоменко, генеральша Епанчина—В. Пашенная, генерал Епанчин—Н. Пажитнов, Нина Александровна Иволгина—К. Половикова, Варя Иволгина—Л. Иванова, Лебедев—С. Мартинсон, Птицын—Г. Шпигель, генерал Иволгин—И. Любезнов, Фердыщенко—В. Муравьев, Тоцкий—П. Стрелин. В эпизодах: Г. Самохина, Р. Куркина, Т. Азарова, А. Файт, Э. Геллер, Н. Кутузов, А. Добронравов, С. Троицкий, В. Ванышев, Ф. Мишеев, В. Гераский, А. Костомолоцкий, А. Геруцкая.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» И ФРУНЗЕНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Легенда о ледяном сердце», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Виткович, Г Ягдфельд; постановщики: А. Сахаров, Э. Шенгелая; оператор К. Бровин; режиссер А. Голышев; композитор Ю. Левитин; звукооператор О. Упеник; текст песен Р. Рыскулова.

В ролях: Айнакан—Д. Ибрагимова, Мээрка—А. Умуралиев, Камбар—К. Бектенов, Ашик—М. Рыскулов. В эпизодах: А. Баталиев, С. Кумушалиева, Б. Омуралиев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Дружок», 7 ч., цветной.

Автор сценария Н. Носов; режиссер-постановщик В. Эйсымонт; главный оператор Б Монастырский; художник К. Урбетис; композитор Л. Шварц; звукооператор Н. Писарев; режиссер И. Сафарова; оператор И. Зарафьян.

В ролях: Миша—Витя Коваль, Коля—Толя Птичкин, Майка—Оля Эсальнек, Леночка—Марина Орданская. дядя Федя—Ф. Никитин, тетя Наташа—З. Федорова. В эпизодах: А. Аугшкан, С. Беляева, Г. Гумилевский, А. Денисова, А. Попова, Л. Студнева, С. Троицкий, С. Филиппов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«День первый», 9 ч.

Автор сценария К. Исаев; режиссер-постановщик Ф. Эрмлер; оператор А. Назаров; художник Е. Еней; режиссеры: И. Менакер, Г. Цорин; композитор О. Каравайчук; звукооператор А. Беккер.

В главных ролях: Николай Тимофеев—Э. Бредун, Катя, его жена—О. Петренко, мать Николая—А. Павлычева. Роли исполняют: Ленин—Г. Юченков. Свердлов—Л. Любашевский. Подвойский—Н. Вакуров. Антонов-Овсеенко—И. Смоктуновский. рабочий-путиловец—К . Скоробогатов, легковой извозчик—А. Лариков, ломовой извозчик—Ю. Толубеев. Кишкин—К. Адашевский. Лухмин—И. Боголюбов. А. Суснин, В. Меркурьев, И. Назаров, Г. Жженов, А. Степанов, А. Павлов, А. Филиппов, А. Алексеев, В. Трошин, И. Селянин.

●

«Мистер Икс», 9 ч.

Авторы сценария: Н. Рубинштейн, Ю. Хмельницкий; режиссер-постановщик Ю. Хмельницкий; оператор В. Бурыкин; художники: А. Векслер, Е. Еней; режиссер В. Садовский; музыка И. Кальмана; звукооператор Р. Лапинский.

В ролях: мистер Икс—Георг Отс, Теодор Вердье—М. Юрасова, барон—А. Королькевич, Мари—З. Виноградова, Тони—Н. Каширский, Каролина—Г. Богданова-Чеснокова, Пеликан—Г. Ярон, Пуассон—О. Линд, директор цирка—Д. Волосов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Орел 101» 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест»

Автор сценария Николае Тэуту; режиссер Андрей Кэлэрашу; оператор Лупу Гуттман; художник Оскар Хюттнер; композитор Жан Ионеску; звукооператор Николае Чолкэ.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Штефан Моисеску, Марга Бутук-Кодреску, Кока Думутреску. Ники Штефанеску, Константин Шинку, Милуца Георгиу. Роли дублировали: Андрей Тимуш—Б. Кордунов, Лилиана—Л. Бабичкова, Дэнуц—М. Корабельникова, Лаура—Н. Зорская, Раул—О. Макшанцев, Кристя—Р. Плятт, полковник Братеш—К. Тыртов.

●

«Счастливая мельница» (по одноименной повести И. Славича), 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест».

Авторы сценария: А. Струцяну, Г. Попович; режиссер Виктор Илиу; оператор Овидиу Гологан; художники: Нукулас Теодору. Филип Думитриу; композитор Пауль Константинеску; звукооператор Оскар Комал.

Фильм дублирован на Московской студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Д. Васысь; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

В главных ролях: Гица—Константин Кодреску (дублирует А. Толбузин), Анна—Ионна Булка-Диаконеску (А. Кончакова), Лика—Джео Бартон (А. Ларионов), Пинтя—Коля Рауту (К. Тыртов), Рэуц—Георге Гитулеску (В. Прохоров).

●

«Ловийса» (по пьесе Ю. Тервапяя), 9 ч.

Производство «Суоми-фильм», Финляндия.

Режиссер Валентин Ваала; оператор Эйно Хейно; художник Вилле Хяннинен; композитор Георг де Годзински; звукооператор Харальд Койвико.

Фильм дублирован на студии имени М. Горько-

го. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

В главных ролях: Ловийса—Эмма Вэянянен (дублирует М. Кузнецова). Юхани Нискавуори—Тауно Пало (Г. Абрикосов). Мальвина—Кирсти Хурме (С. Коновалова). старая хозяйка—Майя Нуутинен (А. Панова). Антти—Рейно Хякяля (Н. Грабе). Хета — Хилкка Хелиня (М. Крепкогорская). Кустава — Тойни Вартиайнен (В. Петрова). Мартти—Холгер Салин (Н. Малишевский).

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вечера в Подмосковье», 3 ч., цветной.
Автор сценария М. Долгополов; режиссер О. Кутузова; оператор Е. Мухин.

●

«Добрые соседи», 3 ч.
Режиссер И. Копалин; операторы Центральной студии документальных фильмов; автор дикторского текста С. Нагорный.

Об укреплении дружбы и сотрудничества между СССР и Финляндией.

●

«Эфес и Пергам», 1 ч.
Режиссер Б. Вейланд; авторы-операторы: Б. Макасеев, А. Савин; автор дикторского текста О. Фраткин; консультант Н. Бритов.

Об археологических раскопках в Турции.

●

«На ледяном поле Дворца спорта», 1 ч. цветной.
Режиссер З. Фомина; операторы: Ю. Леонгардт, В. Микоша, Н. Соловьев, О. Сугинт; автор дикторского текста Г. Блинов.

О международной встрече по фигурному катанию.

«Торжество братства и дружбы», 5 ч., цветной.
Режиссер З. Тулубьева; операторы: В. Ходяков, В. Комаров, Г. Земцов; автор дикторского текста С. Зенин.

О пребывании Партийно-Правительственной делегации Советского Союза в Венгрии.

●

«Домик в тундре», 2 ч., цветной.
Автор сценария А. Марьямов; режиссер-оператор В. Ешурин

О Коми АССР и первооткрывателе печорского каменного угля—таежном охотнике В. Я. Попове.

●

«Королева Бельгии Елизавета в Советском Союзе», 4. ч, цветной.
Режиссер А. Рыбакова; операторы: А. Кричевский. Г. Захарова, Л Максимов, Е. Яцун; автор дикторского текста Е. Рысс.

●

«Страницы великой жизни», 3 ч.
Автор сценария Д. Щеглов; режиссер Я. Бабушкин; оператор В. Придорогин; автор дикторского текста С. Нагорный.

Фильм посвящен 140-летию со дня рождения Карла Маркса.

●

«Во имя мира», 2 ч.
Режиссер Н Соловьева; съемки операторов Германской Демократической Республики, Венгерской Народной Республики и Советского Союза; автор дикторского текста М. Цейтлин.

О сокращении вооруженных сил СССР.

●

«Президент Объединенной Арабской Республики Гамаль Абдель Насер в Москве», 1 ч.
Режиссер З. Тулубьева; операторы Центральной студии документальных фильмов.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Наш рапорт», 1 ч.
Режиссер Л. Киказ; операторы Ленинградской студии кинохроники; автор дикторского текста А. Дидусенко.

Рапорт ленинградских комсомольцев XIII съезду ВЛКСМ.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Богатое наследство», 1 ч.
Авторы сценария: В. Артавс, Л. Гайгалс; режиссер-оператор Л. Гайгалс.

●

«Вдали от родных берегов», 1 ч.
Режиссер-оператор А. Гриберман.

О латвийских рыбо-промысловиках, добывающих сельдь в Северной Атлантике.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Нефть идет в Сибирь», 1 ч.
Автор сценария Ю. Чибряков; режиссер М. Лукацкий; оператор П. Пак

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказ о великом плане», 5 ч.
Авторы сценария: Д. Радовский, Г. Фрадкин; режиссер С. Левит-Гуревич; оператор Н. Чернявский; консультанты: Н. Чупранов, В. Сербиновский.

О создании единой энергосистемы Советского Союза.

«Девятый квартал», 5 ч.
Автор сценария Н. Макарова; режиссер-постановщик А. Антиповский; режиссер П. Уточкин; операторы: В. Шафнер, Г. Ляхович; консультанты П. Ждан, Я. Гендель, Г. Дубравин.

●

«Атом, мир и дружба», 7 ч., цветной.
Авторы сценария: П. Егурнов, В. Калинин, С. Николаев; главный режиссер Д. Боголепов; главный оператор И. Касаткин; режиссеры: Д. Антонов, В. Сутеев, Н. Тушмалова; операторы: В. Афанасьев, Д. Гасюк, А. Каиров, Г. Могилевский, Е. Покровский, Н. Шумов; автор дикторского текста И. Котенко.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Советская радиотехническая промышленность», 2 ч.
Автор сценария Е. Коленко; режиссер С. Кузьмин; оператор Б. Дементьев; консультанты А. Годзевский, Е. Гайлиш, Я. Кацман, Б. Фрадкин.

●

«Газовая турбина» 1 ч.
Автор сценария Б. Ляпунов; режиссер К. Григорьев; оператор И. Володарский; консультанты С. Кантор, А. Прядилов.

●

«Художник И. Бродский», 1 ч., цветной.
Автор сценария Н. Журавлев: режиссер Н. Левицкий; оператор А. Климов; консультанты-кандидат искусствоведения И. Бродский, М. Сокольников.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Подсолнечник», 2 ч.
Автор сценария Е. Загданский; режиссер Е. Масыченко; операторы К. Ременюк, С. Ревенко.

●

«Машины для механизации подземной добычи угля», 2 ч.
Автор сценария С. Островский; режиссер С. Кореняк; операторы: Г. Вьюнник, Г. Химченко; главный консультант А. Ладыгин; консультант А. Башков.

●

«Почин бригады Мамая», 1 ч.
Автор сценария М. Соломонов; режиссер П. Зиновьев; оператор М. Балухтин; консультант В. Ляшенко.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Заточка и доводка режущих инструментов», 3 ч.
Автор сценария А. Трабский; режиссер Г. Эйберг; оператор А. Телятников; консультант кандидат технических наук Б. Коршунов.

●

«Зажимные приспособления к токарным станкам». Раздел второй. «Приспособления для обработки сложных деталей», 2 ч.
Автор сценария А. Никифоров; режиссер А. Меницкая; оператор Х. Лобер; консультанты: Г. Каплан, В. Бондарев.

●

«Здравствуй, земля сибирская», 5 ч.
Автор сценария и режиссер И. Соколов; операторы: Б. Жилин, К. Дупленский; текст песен Н. Куштума; консультант действительный член Академии наук СССР Д. Щербаков.

ФРУНЗЕНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Песни гор», 2 ч., цветной, широкоэкранный.
Автор сценария, режиссер-оператор П. Касаткин; стихи народного поэта Киргизии Аалы Токомбаева.

Видовой фильм о Киргизии.

●

«В долинах Киргизстана», 5 ч., цветной.
Авторы сценария М. Культэ, З. Арунгазиева; режиссер-оператор М. Культе; оператор А. Кочетков.

О животноводстве Киргизской ССР.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Механизация водоснабжения в колхозах и совхозах Казахстана», 4 ч.
Автор сценария Р. Брайнин; режиссер Я. Смирнов; оператор-режиссер М. Сагимбаев; консультанты: кандидат технических наук Р. Каплан, Г. Борисов, Я. Луцкий.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Гелати», 2 ч., цветной.
Автор сценария и режиссер Л. Гогоберидзе; оператор А. Семенов; научные консультанты: Т. Вирсаладзе, Р. Меписашвили.

О выдающемся памятнике древнегрузинского зодчества – Гелатском храме.

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-54-00

А05250. Сдано в производство 15/V 1958 г. Подписано к печати 24/VI 1958 г.
Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,6 (условных листов 17,4)
Учетно-издательских листов 17,3. Тираж 19 150 экз. Зак. № 247

●

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза.
Москва К-1, Трехпрудный пер., 9.



Автор-оператор
О. Арцеулов



Автор-оператор
Е. Аккуратов

ИЗ СЮЖЕТОВ КИНОХРОНИКИ,
ОТМЕЧЕННЫХ ЖЮРИ КОНКУРСА,
проводимого
на Центральной студии
документальных фильмов

Кадры сюжета „Детская спортивная школа"
(киножурнал „СССР—сегодня" № 3, 1958)

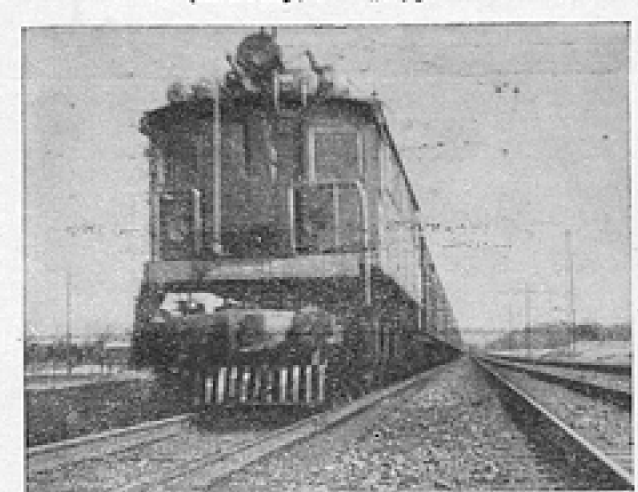








Кадры сюжета „Москва — Пекин"
(киножурнал „Дружба" № 1, 1958)

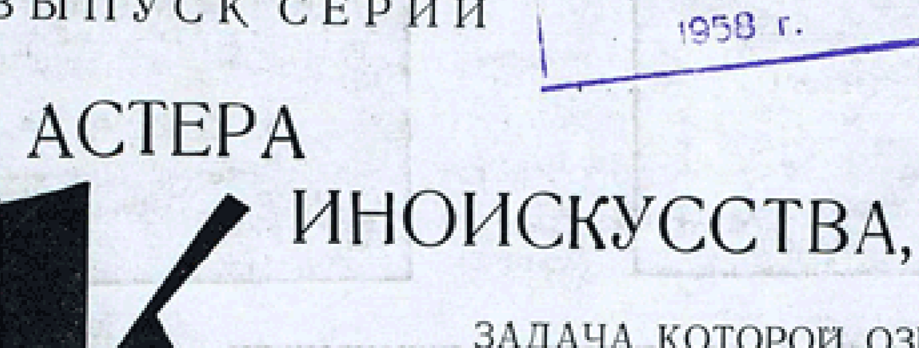






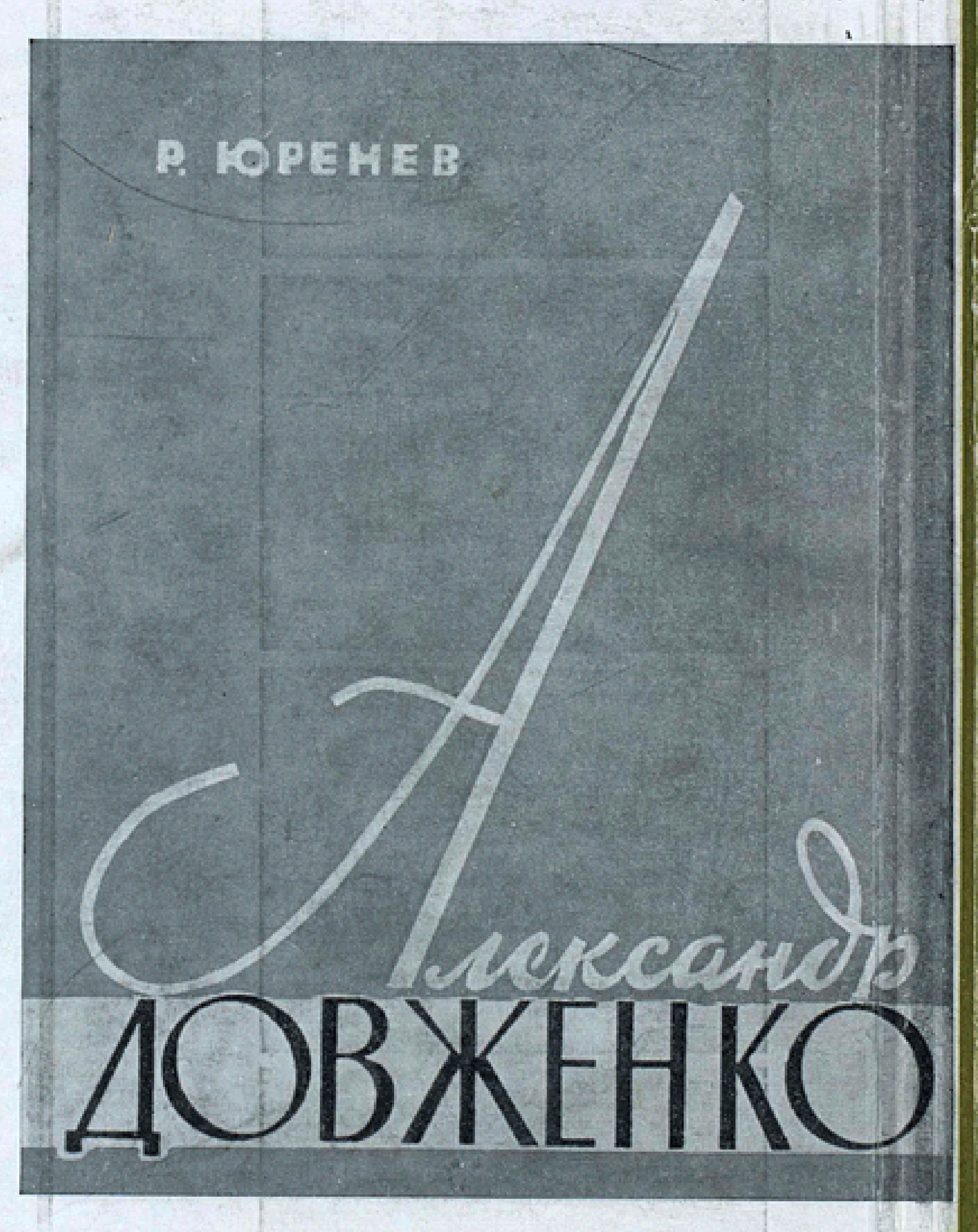


ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
НАЧИНАЕТ ВЫПУСК СЕРИИ



ЗАДАЧА КОТОРОЙ ОЗНАКОМИТЬ ШИРОКИЕ МАССЫ ЧИТАТЕЛЕЙ С ТВОРЧЕСТВОМ КРУПНЕЙШИХ СЦЕНАРИСТОВ, КИНОРЕЖИССЕРОВ, ОПЕРАТОРОВ, АКТЕРОВ И ХУДОЖНИКОВ КИНО

ОТКРЫВАЕТ СЕРИЮ
КНИГА Р. ЮРЕНЕВА «АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО»



АВТОР ИССЛЕДУЕТ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНОГО СОВЕТСКОГО КИНОРЕЖИССЕРА И ПИСАТЕЛЯ, АНАЛИЗИРУЕТ СОЗДАННЫЕ ИМ ФИЛЬМЫ, РАСКРЫВАЯ СВОЕОБРАЗИЕ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАНЕРЫ, ЕГО НОВАТОРСТВО И ЗНАЧЕНИЕ ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА.